

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La sociedad medieval en la comedia elegíaca:

los ámbitos de poder

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Luis Arenal López

Directora

Ana M^a Moure Casas

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

**LA SOCIEDAD MEDIEVAL EN LA COMEDIA ELEGÍACA:
LOS ÁMBITOS DE PODER**

LUIS ARENAL LÓPEZ

TESIS DOCTORAL
DIR.: ANA M^a. MOURE CASAS
MADRID, 2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: OBJETO, MÉTODO, FUENTES Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO	4
I. LA COMEDIA ELEGÍACA.....	9
1. LAS EDICIONES DE LOS TEXTOS	10
2. ASPECTOS GENERALES: FORMA Y CONTENIDO.....	12
3. ANÁLISIS DE LAS COMEDIAS	17
3.1. <i>De nuntio sagaci</i>	17
3.2. <i>Pamphilus</i>	19
3.3. <i>De Lombardo et lumaca</i>	22
3.4. <i>De clericis et rustico</i>	24
3.5. <i>Rapularius II y Rapularius I</i>	26
3.6. <i>Geta</i>	30
3.7. <i>Aulularia</i>	35
3.8. <i>Babio</i>	37
3.9. <i>Pamphilus, Gliscerium et Birria</i>	40
3.10. <i>De Afra et Milone</i>	43
3.11. <i>Alda</i>	45
3.12. <i>Lidia</i>	48
3.13. <i>Baucis et Traso</i>	52
3.14. <i>Miles gloriosus</i>	54
3.15. <i>De mercatore</i>	57
3.16. <i>De tribus puellis</i>	59
3.17. <i>De tribus sociis</i>	60
3.18. <i>De more medicorum</i>	62
3.19. <i>Asinarius</i>	65
3.20. <i>De Paulino et Polla</i>	68
3.21. <i>De uxore cerdonis</i>	70
4. LA FINALIDAD DEL GÉNERO	74
5. PERVIVENCIA	77
II. LA CRÍTICA AL DINERO Y A LA AVARICIA.....	79
1. CONSIDERACIONES SOBRE LA CRÍTICA AL DINERO Y A LA AVARICIA	80
2. LA CRÍTICA AL DINERO	83
2.1. Terminología referida al dinero	83
2.2. La omnipotencia del dinero	90
2.3. Dinero, honor y clases sociales.....	110
3. LA CRÍTICA A LA AVARICIA	131
3.1. Terminología referida a la avaricia.....	131
3.2. La ambición desmedida de riquezas	132
3.3. La avaricia propia de los criados	172
3.4. La avaricia propia de las alcahuetas	201
3.5. La atracción del lujo	212
4. LAS CRÍTICAS MÁS DESARROLLADAS AL DINERO Y A LA AVARICIA	228
III. LA CRÍTICA A LOS ÁMBITOS DE PODER.....	244
1. CONSIDERACIONES SOBRE LA CRÍTICA A LOS ÁMBITOS DE PODER	245
2. LA CRÍTICA A LOS NOBLES	248
2.1. Terminología referida a los nobles	248
2.2. Reyes y príncipes.....	262
2.3. Los caballeros.....	297
3. LA CRÍTICA A LOS CLÉRIGOS	348
3.1. Terminología referida a los clérigos	349
3.2. El clero	353

4. LA CRÍTICA A LAS NUEVAS CLASES PROFESIONALES	387
4.1. Terminología referida a las nuevas clases profesionales	392
a) Terminología referida a los juristas	393
b) Terminología referida a los médicos	400
4.2. Los juristas	405
4.3. Los médicos	449
5. LA CRÍTICA A LOS BURGUESES	471
5.1. Terminología referida a los burgueses	472
5.2. Los mercaderes	475
5.3. Los ciudadanos	479
CONCLUSIONES	484
BIBLIOGRAFÍA	490
ANEXO: REGISTRO DE TEXTOS ANALIZADOS Y SUS RELACIONES CON OTROS	
VERSOS DE LAS COMEDIAS ELEGÍACAS	507
SUMMARY	527

INTRODUCCIÓN: OBJETO, MÉTODO, FUENTES Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Cualquier trabajo sobre la Edad Media está expuesto a un grave peligro, precisamente el de entender la Edad Media como un conjunto unitario. Nada hay más lejos de la realidad. Aunque indudablemente hay unos rasgos comunes, la variedad es amplísima: no es igual la Alta que la Baja Edad Media, ni lo que ocurre en la Península Ibérica es lo mismo que lo sucedido en el valle del Loira. Por tanto, todo estudio sobre el mundo medieval debe acotar claramente, entre otras cosas, cuáles son sus límites en el tiempo y en el espacio.

El objetivo del presente trabajo es realizar un análisis sistemático de las críticas que las obras conocidas bajo el nombre de comedias elegíacas elaboraron contra los ámbitos de poder y de influencia de la sociedad medieval en la que se escribieron. Se trata, así pues, aunque no de forma exclusiva, de un estudio filológico, en tanto que estas composiciones medievales constituyen el centro de la investigación. Estas obras, veintidós según las ediciones dirigidas por Bertini, fueron compuestas en torno a los ss. XII y XIII, fundamentalmente en Francia, aunque algunas son de procedencia italiana, alemana e inglesa. En consecuencia, el extraordinario renacimiento cultural que comienza en el s. XII en estas regiones occidentales de Europa constituye el marco en que el hay que encuadrar este estudio.

Las comedias elegíacas -comedias por lo que se refiere a la trama y elegíacas por estar escritas en su gran mayoría en dísticos elegíacos- fueron compuestas en un ambiente erudito y en el entorno de los focos de saber, y usan un latín muy culto. La extensión cambia mucho de unas obras a otras: desde los veinte versos de *De tribus sociis* en su versión en hexámetros dactílicos hasta los mil ciento cuarenta de *De Paulino et Polla*. En total suman casi nueve mil versos. Muchos de ellos están basados en autores clásicos, tanto en aspectos de contenido como también formales. Especialmente relevante es la influencia de Virgilio y, sobre todo, de Ovidio. Los argumentos de estas comedias abarcan desde

historias procedentes de la literatura clásica hasta los que se inspiran en tradiciones más populares.

Son abundantes las incertidumbres y las incógnitas sin resolver en este corpus medieval: los problemas de autoría y cronología en muchas de las obras, la representabilidad de las mismas, su naturaleza y trascendencia cultural, su pervivencia, etc. No existe además ningún análisis exhaustivo y de conjunto sobre el género de las comedias elegíacas contempladas en relación con el contexto histórico en el que se producen. Los estudios, por el contrario, se suelen centrar en las características de las comedias como género literario o en una obra en particular. Tal es el caso, por ejemplo, de las ediciones. Por todos estos motivos, parecía necesario un estudio global que permitiera establecer con mayor precisión algunos de los rasgos que definen y configuran el género desde el punto de vista de la crítica social que encierra.

Las comedias elegíacas, como todas las comedias, contienen un gran número de sátiras y parodias contra la sociedad de la época. Aunque resulta una perspectiva de trabajo novedosa dentro de este género medieval, un estudio de esas críticas, en especial de las que van dirigidas contra el entorno más cercano a sus autores, puede ayudar en gran medida a comprender mejor la naturaleza de estas composiciones tan complejas. Para lograr este objetivo, el método utilizado en esta investigación ha sido el examen riguroso de las críticas dirigidas contra los diferentes ámbitos de poder y saber, que constituían el contexto social directo en el que se escribieron estas piezas.

El trabajo comienza mostrando el estado de la cuestión sobre las comedias elegíacas: las principales ediciones; algunos aspectos generales de forma y de contenido, a propósito de lo cual se hablará también de la influencia de la tradición clásica y de los aspectos innovadores del género; los argumentos y los personajes de cada obra, así como los problemas de autoría, cronología y localización; las diferentes hipótesis sobre la finalidad de estas comedias y su posible representabilidad; y, por último, su rica pervivencia en la historia de la literatura. Sobre cada uno de estos ámbitos se irá mencionando la bibliografía más relevante.

La segunda y la tercera parte del trabajo contienen el material principal de la investigación. Ésta se inicia con un análisis exhaustivo de las frecuentes sátiras contra el dinero que se encuentran en estas comedias. Sus autores lo consideraban, además del causante de muchos males, uno de los principales elementos desestabilizadores del orden social tradicional, del que probablemente muchos de ellos se beneficiaban. Por una parte, se han estudiado las críticas a la omnipotencia del dinero y las relaciones de éste con el ámbito del honor y la pertenencia a una determinada clase social. Se ha incluido además un análisis de las muy abundantes sátiras contra la avaricia, tanto desde un punto de vista general como particular, pues caracteriza especialmente a los criados y las alcahuetas. También se ha tenido en cuenta el material que refleja las consecuencias nefastas que produce la atracción del lujo. Aunque varios de todos estos aspectos ya se encuentran en la comedia clásica, no por ello dejan de traslucir las propiedades de la sociedad en la que se escribieron estas piezas.

Acto seguido se han examinado las numerosas críticas contra el entorno directo del que formaban parte los autores de estas comedias. En primer lugar, las sátiras contra el mundo de los nobles, tanto de los reyes y de los príncipes, como el de los caballeros y de los valores que ellos encarnan. Luego las dirigidas contra el clero, al que probablemente pertenecía la mayoría de los autores de estas obras, y contra las nuevas clases profesionales que empiezan a florecer en ese momento, los juristas y los médicos, cuyo prestigio no cesaba de incrementarse con el paso de los años. Finalmente también se han estudiado las críticas contra la burguesía, centradas en los mercaderes y los ciudadanos, donde el dinero, una vez más, volverá a cobrar un destacado protagonismo.

Por tratarse de una investigación eminentemente filológica, el análisis de cada uno de estos apartados se abre con un estudio pormenorizado del léxico específico empleado por los autores de las comedias elegíacas. Esa terminología, a su vez, dentro de cada campo, se ha ordenado en función de su pertenencia al plano nominal, adjetival y verbal. Asimismo, a lo largo de todo el trabajo, se han estudiado las fuentes clásicas, bíblicas y medievales en las que los autores se han podido inspirar a la hora de componer sus versos.

Aunque los que escribieron estas obras usaban elementos modernos, con frecuencia, para verse a sí mismos, recurrían al mundo antiguo. También se han destacado especialmente las relaciones de unas comedias elegíacas con otras. Estas dependencias entre comedias, al igual que la proximidad con otros textos contemporáneos, proporcionan una inestimable información sobre la difusión de las obras, su cronología y su naturaleza.

Las fuentes mencionadas a lo largo de estas páginas proceden de las ediciones de la Universidad de Génova dirigidas por Bertini (1976a, 1980a, 1980b, 1983, 1986 y 1998a), el estudio de conjunto más actual que se ha llevado a cabo sobre el género y del que se ha tomado el texto de las comedias usado en este trabajo; se han añadido además fuentes procedentes de otras ediciones y de estudios específicos como los de Langosch, 1929; Hagendahl, 1939; Brunhölzl, 1955; y Molina Sánchez, 1999; y han sido completadas, cuando se ha visto necesario, mediante nuestra propia investigación.

Una dificultad añadida ha sido el orden que se debe seguir a la hora de enumerar las comedias. En lugar de recurrir a un aséptico pero frío orden alfabético, ha parecido preferible clasificar estas piezas medievales atendiendo a la cronología propuesta en los estudios sobre las comedias y en sus ediciones, en particular en las de Bertini. En el caso de que, como es frecuente, la datación de una obra plantee oscilaciones demasiado amplias, se atiende a la fechación más antigua. Este orden cronológico resulta más elocuente que el alfabético, sobre todo a la hora de valorar la dependencia de unas obras respecto a otras.

Por otro lado, siguiendo el proceder más habitual, en las referencias a los autores y a las obras de época clásica se han utilizado las abreviaturas del *Thesaurus Linguae Latinae*. Sin embargo los autores y obras medievales no recogidos en el *Thesaurus*, en tanto que pueden resultar menos conocidos, se citan sin ningún tipo de abreviatura y con el nombre del autor españolizado. Asimismo, cuando se ha citado un texto latino particularmente poco conocido, se ha procurado facilitar en nota la referencia exacta de la edición. Por último, las revistas que aparecen en la bibliografía se citan atendiendo a las abreviaturas empleadas en *L'Année Philologique*.

Los resultados de toda la investigación se han expuesto en el capítulo de “Conclusiones”. Éstas afectan a cuestiones concretas sobre el estudio de determinadas comedias y, sobre todo, a la visión global del género, tanto en su relación con el dinero, la avaricia y los ámbitos de poder, como acerca del estilo literario de estas obras. El trabajo se completa con una amplia bibliografía y con un repertorio de los pasajes analizados de las comedias elegíacas, en el que se muestran además sus posibles relaciones con otras comedias del corpus.

Finalmente quisiera manifestar aquí mi agradecimiento a la profesora Ana Moure Casas, catedrática de Filología Latina de la Universidad Complutense de Madrid. Sin su buen hacer y su paciencia este trabajo nunca se hubiera llevado a cabo. También me gustaría dar las gracias a todos los que me han apoyado a lo largo de estos años de investigación, de manera especial a mis familiares y amigos, a los que, por dedicarme a estas tareas, tanto tiempo les he quitado.

I. LA COMEDIA ELEGÍACA

1. LAS EDICIONES DE LOS TEXTOS

Fue Müllenbach en 1885 el primero en acuñar la expresión de “comedias elegíacas” para referirse a este corpus medieval¹. Sin embargo la primera gran edición de conjunto de estas obras no apareció hasta 1931, en dos volúmenes dirigidos por Cohen, añadiendo una amplia introducción al género y la traducción al francés de cada comedia². En el volumen I Guilhou editó *Geta*, Girard *Aulularia*, Wintzweiller *Alda*, Abraham *Milo* o *De Afra et Milone*, Baschet *Miles gloriosus* y Lackenbacher *Lidia*³. En el volumen II Laye editó *Babio*, Mouton *Baucis et Traso*, Cordier *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria*, Dain *Ovidius puellarum* o *De nuntio sagaci*, Évesque *Pamphilus*, Maury *De tribus puellis*, Janets *De clericis et rustico*, Maury *De tribus sociis* y Dain *De mercatore*⁴. En total, bajo la dirección de Cohen, se editaron un total de quince comedias, donde quedaban excluidas las que con toda seguridad no tenían un origen francés.

El enorme atractivo para los estudiosos que fue adquiriendo el género de las comedias elegíacas y los avances en los años posteriores a las ediciones de Cohen, impulsaron a Bertini a emprender el trabajo de una nueva edición más rigurosa de estas composiciones medievales, a la vez que ampliaba el campo de procedencia y no se centraba únicamente en las francesas. Las comedias editadas por la Universidad de Génova bajo su dirección, junto con un análisis de cada obra y su traducción al italiano, aparecieron en seis volúmenes con diferente periodicidad, siendo el primero de ellos de 1976 y el último de 1998⁵. En volumen I Bertini editó *Aulularia*, Busdraghi *De Afra et Milone*, Savi *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria* y Pittaluga *De tribus puellis*⁶. En el volumen II Rossetti editó *De nuntio sagaci*, Dessì Fulgheri *Babio* y Cadoni *De tribus sociis* y *De clericis et rustico*⁷. En

¹ Cf. MÜLLENBACH, 1885.

² Cf. COHEN, 1931.

³ Cf. respectivamente GUILHOU, 1931; GIRARD, 1931; WINTZWEILLER, 1931; ABRAHAM, 1931; BASCHET, 1931; y LACKENBACHER, 1931.

⁴ Cf. respectivamente LAYE, 1931; MOUTON, 1931; CORDIER, 1931; DAIN, 1931a; ÉVESQUE, 1931; MAURY, 1931a; JANETS, 1931; MAURY, 1931b; y DAIN, 1931b.

⁵ Cf. BERTINI 1976a, 1980a, 1980b, 1983, 1986 y 1998a.

⁶ Cf. respectivamente BERTINI, 1976b; BUSDRAGHI, 1976; SAVI, 1976; y PITTALUGA, 1976.

⁷ Cf. respectivamente ROSSETTI, 1980; DESSÌ FULGHERI 1980; y CADONI 1980a y 1980b.

el volumen III Pittaluga editó *Pamphilus*, Bertini *Geta*, Orlandi *Baucis et Traso* y Busdraghi *De mercatore*⁸. En el volumen IV Pareto editó *Miles gloriosus*, Bonacina *De Lombardo et lumaca* y Rizzardi *Asinarius*⁹. En el volumen V Gatti editó *Rapularius I* y Pittaluga *De Paulino et Polla*¹⁰. Y, finalmente, en el volumen VI Bertini editó *Alda*, Gualandri y Orlandi *Lidia*, Gatti *Rapularius II* y *De more medicorum*, y también Bertini *De uxore cerdonis*¹¹. De esta manera el corpus de comedias elegíacas quedó ampliado a veintidós obras, contando por separado las dos redacciones de *Rapularius*.

Existen además numerosas ediciones de comedias elegíacas publicadas de forma independiente o en pequeños grupos, cuyas referencias exactas pueden consultarse en la bibliografía específica de cada comedia en la citada edición. Por su importancia para este trabajo cabe destacar aquí las realizadas por Langosch de *Asinarius* y *Rapularius*; Brunhölzl de *De more medicorum*; Bate de *Geta*, *Babio* y *Pamphilus*; Rubio y González Rolán de *Pamphilus*; Suchomski y Willumat de *De tribus sociis*, *De clericis et rustico*, *Geta*, *Aulularia*, *Alda*, *Babio* y *Lidia*; y Molina Sánchez de *Aulularia*¹².

⁸ Cf. respectivamente PITTALUGA, 1980; BERTINI, 1980c; ORLANDI, 1980; y BUSDRAGHI, 1980.

⁹ Cf. respectivamente PARETO 1983; BONACINA, 1983; y RIZZARDI, 1983.

¹⁰ Cf. respectivamente GATTI, 1986; y PITTALUGA, 1986.

¹¹ Cf. respectivamente BERTINI, 1998b; GUALANDRI-ORLANDI 1998; GATTI, 1998a y 1998b; y BERTINI, 1998c.

¹² Cf. respectivamente LANGOSCH, 1929; BRUNHÖLZL, 1955; BATE, 1976; RUBIO-GONZÁLEZ ROLÁN, 1977; SUCHOMSKI-WILLUMAT, 1979; y MOLINA SÁNCHEZ, 1999.

2. ASPECTOS GENERALES: FORMA Y CONTENIDO

Las comedias elegíacas constituyen un género bastante poliédrico, en el sentido de que abarca muchos elementos muy variados sin que resulte fácil encontrar unos rasgos completamente definitorios. Esta complejidad se explica, entre otras causas, por el hecho de que estas obras están escritas en un extenso periodo de tiempo: la comedia *De nuntio sagaci*, la que se data en una fecha más temprana, fue compuesta en torno al año 1080; mientras que *De uxore cerdonis*, en principio la más tardía, fue escrita a mediados del s. XIII. Además, la procedencia geográfica también es muy amplia: la mayoría de ellas fueron escritas en Francia, pero también las hay de origen italiano, alemán y francés, y puede sospecharse, por los ecos posteriores en sus obras literarias, que en otras zonas, como España, también existieran bien por origen o al menos por haber sido conocidas en la rápida difusión del género en los ámbitos estudiantiles.

Por todo ello, si se quiere establecer un primer atributo característico del género, hay que buscarlo en los aspectos formales, en concreto, en la métrica. La gran mayoría de estas obras está escrita en dísticos elegíacos. Hay dos excepciones, ya que ni siquiera en este punto se puede generalizar: *De nuntio sagaci*, que usa el hexámetro dactílico leonino¹³; y *De tribus sociis*, comedia compuesta en hexámetros dactílicos con la excepción de la versión del manuscrito *Vaticanus reginensis* 344, que sí está en dísticos elegíacos¹⁴.

La influencia de los clásicos en estas cuestiones métricas es enorme. No sólo los que compusieron las comedias elegíacas elaboraron sus versos siguiendo las pautas de la métrica clásica, sino que numerosas aperturas de verso, cláusulas, hemistiquios del pentámetro, *iuncturae*, etc. se inspiran en los grandes autores latinos. En efecto, entre otros, Horacio, Tibulo, Propertio, Lucano, Estacio, muy especialmente Virgilio y, por encima de todos, Ovidio -no hay que olvidar que estas obras empezaron a escribirse en plena *aetas ovidiana*- están presentes en gran parte de los versos de estas comedias, tanto en aspectos

¹³ Sobre la métrica y las técnicas versificatorias de las comedias elegíacas en general y de manera muy particular en *De nuntio sagaci* cf. MOURE CASAS, 1999.

formales como de contenido¹⁵. Hay que sumar además a muchos otros autores postclásicos y medievales. A veces, incluso, se tiene la sensación de estar ante un centón hecho a partir de todos ellos.

En el s. XII las obras de los autores clásicos eran consideradas no sólo textos literarios, sino también científicos¹⁶. A los clérigos se les recomendaba que las copiaran, leyeran, estudiaran e imitaran¹⁷. Los clásicos eran el referente. De esa manera van también a proceder los autores de las comedias elegíacas. Sin embargo, esto no supuso un impedimento para que estas composiciones, como se verá a lo largo de este trabajo, reflejaran también la sociedad de su época, ya que, además, es lo previsible en unas obras que pertenecen al género de la comedia.

Fueron escritas en un ambiente culto y usan un latín muy cuidado. En este sentido es elocuente constatar cómo Mateo de Vendôme, en su comedia *De Afra et Milone*, pone en práctica los consejos literarios que más adelante dará él mismo en su *Ars versificatoria*, un texto que inaugura el género de las gramáticas preceptivas y que gozó de gran relevancia; igualmente Godofredo de Vinsauf, el autor de la comedia *De tribus sociis*, escribió *Poetria nova* y quizás *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, dos importantes obras también del género preceptivo¹⁸. En definitiva, los versos de las comedias elegíacas van a estar muy elaborados, despliegan una gran variedad de recursos estilísticos y poseen un carácter erudito.

Dentro de los aspectos formales de las comedias elegíacas, uno de los puntos más debatidos es el hecho de que, junto con la estructura dialógica propia de una comedia, se

¹⁴ Sobre la transmisión manuscrita de *De tribus sociis* cf. CADONI, 1980a, pp. 310-335.

¹⁵ Para el uso de Virgilio en las comedias elegíacas cf. ARENAL LÓPEZ, 2012; para la influencia de Ovidio en el uso los tópicos de la *descriptio pulchritudinis* y de la *militia amoris* en estas composiciones medievales cf. ARENAL LÓPEZ, 2005 y 2006 respectivamente.

¹⁶ Cf. LE GOFF, 1986, p. 30.

¹⁷ Así, por ejemplo, TARÍN, 2008, p. 16, explica que la distinción 37 del Decreto de Graciano en la que se regulan las lecturas de autores clásicos no debe ser entendida como una especie de censura, sino más bien como una ordenación en el estudio de los clérigos.

¹⁸ Sobre las gramáticas preceptivas o artes poéticas medievales cf. MURPHY, 1986, pp. 145-201. Para los textos de *Ars versificatoria* y de *Poetria nova* y *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* cf. FARAL, 1982. Para *Poetria nova* cf. también CALVO REVILLA, 2008.

hallan abundantes y extensas partes narrativas que, obviamente, no encajan bien en una posible representación. La cuestión no deja de ser compleja y se abordará más adelante¹⁹.

Por otro lado, es posible realizar una cierta agrupación de las obras en función de su contenido. Aunque los estudiosos no se ponen de acuerdo y la clasificación cambia de unos autores a otros, un esquema bastante general sería el siguiente²⁰:

En primer lugar estarían las piezas que, a grandes rasgos, siguen más de cerca la comedia *palliata* clásica: *Geta*, *Aulularia*, *Babio*, *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria*, *Alda*, *Lidia*, *Baucis et Traso* y *Miles gloriosus*. A este propósito conviene aclarar algunos aspectos sobre la posible influencia de Plauto y Terencio. Es muy probable que los autores de las comedias elegíacas desconocieran directamente los textos plautinos. El sarsinate era considerado un autor inmoral además de difícil, y aproximadamente a partir del s. XI se perdieron sus últimas doce comedias, que no se volverían a recuperar hasta el s. XV²¹. La influencia que Plauto pudo tener sobre los autores de estas comedias medievales se debió quizás a obras tardoantiguas pseudoplautinas. Así sucede con la comedia *Aulularia* de Vidal de Blois. Este autor cita en seis ocasiones el nombre de Plauto en el prólogo de *Aulularia* (vv. 11, 20, 21, 23, 24 y 25), para afirmar que no sólo lo imita en esta obra sino que lo mejora. Sin embargo el texto que Vidal tiene como referencia no pertenece a Plauto, sino a una composición de comienzos del s. V, que gozó de gran popularidad en la Edad Media, el *Querolus*²².

Unos años antes que *Aulularia*, Vidal de Blois había escrito la comedia *Geta*. En este caso los estudiosos están divididos entre los que piensan que el autor medieval se inspira directamente en el *Amphitruo* de Plauto, y los que defienden que Vidal se basaría

¹⁹ Cf. infra “La finalidad del género”.

²⁰ Para una exposición de las diferentes posturas cf. MOLINA SÁNCHEZ, 1999, pp. 20-22.

²¹ Cf. ROMÁN BRAVO, 1989-1995, vol. I, p. 81.

²² Sobre estas menciones que Vidal de Blois hace de Plauto cf. especialmente MOLINA SÁNCHEZ, 2007. Para las relaciones entre *Aulularia* y su modelo *Querolus* cf. BERTINI, 1976b, pp. 35-43 y MOLINA SÁNCHEZ, 1999, pp. 27-34.

también en una obra tardoantigua reelaborada a partir de Plauto, de la misma manera que sucede con el *Querolus* respecto a su *Aulularia*²³.

Terencio, por su parte, era un autor que gozó de gran popularidad en la Edad Media, llegando a ser utilizado como texto escolar²⁴. Aunque no es mencionado nunca en las comedias elegíacas, sin embargo su influencia directa sí se deja notar en ciertos rasgos lingüísticos, la composición de algunos prólogos y la creación de determinados personajes²⁵.

Volviendo a la clasificación de las comedias, en segundo lugar estarían las que - siempre en líneas muy generales- se ocupan de argumentos amorosos con una finalidad didáctica: *De nuntio sagaci*, *Pamphilus*, *De tribus puellis*, *De Paulino et Polla* y *De uxore cerdonis*. Esta perspectiva es muy ovidiana, si bien es cierto que, como ya se ha dicho, la influencia del poeta de Sulmona es enorme en todo el género de las comedias elegíacas.

Finalmente el tercer grupo lo formarían las composiciones que se basan para sus argumentos en tradiciones más populares, como, por ejemplo, en su caso, las que se inspiran en los *fabliaux* franceses: *De Lombardo et lumaca*, *De clericis et rustico*, *Rapularius II*, *Rapularius I*, *De Afra et Milone*, *De mercatore*, *De tribus sociis*, *De more medicorum* y *Asinarius*.

En todo caso -hay que advertirlo una vez más- es una clasificación orientativa, establecida a grandes trazos, ya que las interferencias entre los grupos son constantes.

Por lo que se refiere también al contenido, llama la atención el tratamiento un tanto provocativo que los autores de estas comedias, *clerici* en su mayor parte, hacen de la temática amorosa en algunas de ellas²⁶. No faltan adulterios, amores lascivos y versos obscenos. Quizás la explicación a esta cuestión radica en que los que escribieron estas

²³ Para los defensores de una y otra opinión cf. BERTINI, 1980b, p. 145.

²⁴ Cf. ROMÁN BRAVO, 2001, p. 96.

²⁵ Sobre estas cuestiones cf. sobre todo PITTALUGA, 1982 y 1993; BERTINI, 1992 y 1998b, pp. 20-26; y PILLOLLA, 1992.

piezas querían reflejar los vicios de la sociedad con el fin de criticarlos, tal como después harán en sus composiciones el Arcipreste de Hita o Fernando de Rojas, obras en las que, de manera recurrente, se puede ver la huella de estas comedias medievales²⁷. Precisamente el afán crítico de los autores de las comedias elegíacas, manifestado en un sinfín de sátiras y parodias, será una constante a lo largo de la presente investigación.

Por último, antes dar paso al análisis pormenorizado de cada una de las comedias, conviene incluir aquí un breve apunte sobre los personajes que en ellas intervienen. Dada la riqueza de argumentos dentro del corpus, la diversidad de personajes es enorme. Es habitual que un joven quiera lograr en el amor de una hermosa mujer. En las comedias *Lidia*, *Miles gloriosus* y *De Paulino et Polla* la situación se invierte -lo cual es un rasgo bastante original- y es la mujer la que lleva la iniciativa, o el amor aparece entre dos viejos. Para conseguir su objetivo el amante tiene que recurrir a un intermediario, muchas veces una alcahueta. No aparece el personaje tópico del *durus pater*, a excepción de Ulfo en la comedia *Alda*.

A lo largo de las comedias elegíacas desfila una gran variedad de personajes propios de los ss. XII y XIII, lo que confiere un valor añadido a estas composiciones en tanto que son una fuente directa para el estudio de la sociedad medieval. Así, en sus versos aparecen reyes, príncipes, duques, caballeros, sacerdotes, estudiantes, juristas, médicos, mercaderes, ciudadanos, campesinos y criados. A veces se desconocen sus nombres propios y otras están tomados de la tradición teatral grecolatina. Siguiendo la inspiración clásica, en ocasiones intervienen también dioses, siendo especialmente importantes los papeles de Júpiter y Mercurio en *Geta*.

²⁶ Sobre el término *clericus* cf. infra “La crítica a los clérigos”.

²⁷ Cf. infra “Pervivencia”.

3. ANÁLISIS DE LAS COMEDIAS

A continuación se expondrá un sucinto análisis de cada comedia, en el que se expondrá el argumento de la misma y se mencionarán los datos más fiables acerca de su cronología, autoría y origen geográfico. Como ya se ha indicado, las comedias se ordenan siguiendo un orden cronológico. Si la fecha plantea oscilaciones muy amplias, se atenderá a la datación más antigua posible.

3.1. *De nuntio sagaci*

La comedia está escrita en trescientos ochenta y seis hexámetros leoninos. Los personajes que en ella intervienen son:

Pretendiente (interviene desde el v. 1): es el propio poeta que cuenta la historia en primera persona. No cede la palabra a ningún personaje hasta el v. 61. Innominado, las referencias a él se hacen con términos como *puer*.

Pretendida (interviene por primera vez en el v. 61): innominada, las referencias a ella tienen lugar como *femina*, *puella* o *virgo*.

Criado (interviene por primera vez en el v. 66): se trata del criado del pretendiente, que hace las funciones de mediador o tercero. Está caracterizado por su astucia. No se menciona su nombre propio (*Davus*) hasta el v. 383. Se le nombra con términos como *legatus*, *nuntius* -con el que se da título a la obra- o *vir*.

Parientes de la pretendida (desde el v. 297): aparecen, como se observa, casi al final de la obra y de manera forzada, añadiendo un nuevo giro a la trama, casi en el final abrupto de la obra, cuya estructura por esta razón resulta poco trabada. Son nombrados como *amici*, *cognati* o *parentes*.

El argumento de la obra -que muestra ciertas inconsistencias- comienza con el propio poeta contando cómo Amor lo llama de nuevo a las armas. El autor entonces ve a una muchacha bellísima, que describe sirviéndose de los tópicos de la *descriptio pulchritudinis*. Decide enviarle regalos por medio del criado, que actúa como un mensajero. La muchacha, cuando descubre las intenciones amorosas del que le envía esos regalos, se enfada y le pide que se marche. El mensajero le aconseja que conozca al joven y después de asegurar que no la dejará a solas con él, consigue persuadirla para que lo vea.

Cuando el poeta ve a la joven, el mensajero se marcha dejándolos solos. Ella lo llama a gritos. El poeta consigue su propósito y conquista el amor de su pretendida.

Después regresa el mensajero, que intenta justificar su ausencia y consolar a la joven. Poco a poco ella acaba aceptando su nueva situación. Tras la reconciliación, es tal la alegría de los amantes que deciden recompensar con oro y piedras preciosas a un sirviente tan diligente.

Antes de amanecer, la muchacha regresa acompañada por el mensajero. En el camino se encuentran con unos parientes de la joven que, sorprendidos por la situación, resuelven capturar al mensajero. Éste les dice que tienen que estarle agradecidos porque ha salvado a la muchacha de una muerte horrible, ya que iba a ahorcarse.

Los parientes preguntan a la muchacha por lo sucedido y ella responde que quiere quitarse la vida por la falta de amor. Ellos prometen amarla por encima de todo. La joven les explica que no es su amor la causa de sufrimiento, sino el de otra persona, y afirma que el mensajero tiene la culpa de que ella todavía esté viva, por lo que hay que castigarlo. Entonces el mensajero sale corriendo mientras grita que tienen que detenerla. Los familiares intentan sujetarla. La muchacha da un puñetazo al mensajero y éste se lo devuelve.

La obra *De nuntio sagaci*, también conocida como *Ovidius puellarum*, probablemente sea la comedia elegíaca conservada más antigua²⁸. Uno de los *terminus ante quem* utilizados es la alusión que a esta comedia se hace en una *epistola amatoria* transmitida en el *codex Monacensis 19411 (Tegernseensis 1411)*. La carta en cuestión suele fecharse en torno al año 1180. Sin embargo, las estrechas relaciones de esta comedia con el *Pamphilus*, obra del año 1100, han llevado a los estudiosos a adelantar la datación de *De nuntio sagaci*²⁹. En efecto, la comedia *Pamphilus* sería un desarrollo más armonioso de *De nuntio sagaci*. Es Dronke el que propone fechar esta composición en torno al año 1080³⁰.

Por otro lado, no hay datos seguros sobre la autoría y procedencia. Atendiendo a criterios internos del texto, como son los rasgos lingüísticos y estilísticos, se puede aventurar la hipótesis de que la comedia fue escrita por un clérigo de origen francés³¹.

3.2. *Pamphilus*

La comedia consta de setecientos ochenta versos. Los personajes que aparecen en ella son:

Pánfilo (interviene desde el v. 1): pretendiente de Galatea. Es de condición humilde.

Venus (interviene únicamente en los vv. 71-142): da consejos a Pánfilo para conquistar a Galatea.

Galatea (interviene por primera vez en el v. 173): es la pretendida de Pánfilo. Pertenece a una familia noble y rica.

²⁸ Sobre *De nuntio sagaci* cf. especialmente ROSSETI, 1980.

²⁹ Para las relaciones entre *De nuntio sagaci* y *Pamphilus* cf. especialmente BLUMENTHAL, 1976, pp. 272-273; PITTALUGA, 1979; y ROSSETI, 1980, pp. 28-30.

³⁰ Cf. DRONKE, 1979.

³¹ Sobre el término *clericus* cf. infra “La crítica a los clérigos”.

Alcahueta (interviene por primera vez en el v. 299): ayuda a Pánfilo y está caracterizada por su vejez, su astucia y su avaricia. Innominada, las referencias a ella se hacen con el término *anus*.

El argumento es el siguiente: Pánfilo pide a Venus que le consiga el amor de Galatea, que no sólo es la mujer más hermosa, sino que también es de cuna noble y rica, lo que la aleja de él. La diosa, junto con otros consejos, le dice que consiga la ayuda de un intermediario.

Tras las recomendaciones de Venus, Pánfilo, venciendo su vergüenza, se decide a hablar con Galatea y le confiesa su amor. La joven se siente ofendida porque piensa que quiere aprovecharse de ella. Pánfilo jura que no es así y le insta a que debe conocerlo mejor. Galatea accede, por educación, a saludarle y a hablar cuantas veces quiera, pero siempre en público. Pánfilo se muestra eufórico, pero le pide además que, en algunas ocasiones, puedan abrazarse y darse un beso. Galatea acepta. Ambos se despiden.

Pánfilo decide buscar a un intermediario. Elige a una astuta vieja versada en las artes de Venus. El joven le expone sus planes y la alcahueta le advierte que, si quiere conseguir lo que quiere, debe pagarle. Pánfilo acepta.

La vieja se hace la encontradiza con Galatea y charlan sobre el amor de Pánfilo. La muchacha le reconoce su amor y le pide que sondee la sinceridad de los sentimientos de su pretendiente. La alcahueta regresa a ver a Pánfilo y, aunque en principio finge que conquistar a Galatea es casi imposible, luego le confiesa que la muchacha está enamorada de él y le recuerda sus promesas de recompensarla. Pánfilo le asegura que cumplirá su palabra. La vieja entonces le dice que se va a propiciar el encuentro entre ambos.

La alcahueta se entrevista de nuevo con Galatea y le hace ver que Pánfilo está sufriendo mucho y que, si ella lo ama, debe reconocerlo pronto. Galatea se muestra dispuesta a ceder si cuenta con el consentimiento de sus padres. La vieja le exige que abandone sus escrúpulos y le miente sobre el linaje noble y las riquezas del joven. Añade

que debe aprovechar la juventud y las alegrías de la vida, y luego le pide que la acompañe a su casa. Poco después Pánfilo llega a casa de la alcahueta y ve a Galatea. La alcahueta se va aduciendo que la llama la vecina. Pánfilo en esa situación se aprovecha de la joven.

Galatea llora desconsolada. Pánfilo intenta excusarse diciendo que ella tiene la culpa, ya que es muy hermosa. Llega la alcahueta y, cuando la joven le echa en cara su mal comportamiento, le responde que se casen y que, cuando sean felices, que entonces se acuerden de ella.

Pamphilus o *Pamphilus de amore* es, después de la comedia *Geta* de Vidal de Blois, la obra de este corpus medieval que gozó de mayor difusión: se conserva de manera íntegra en cincuenta y nueve manuscritos y sus versos son citados en numerosos florilegios³². El *terminus ante quem* es el *Accessus Pamphili*, un texto que procede de la abadía de Tegernsee y que se conserva en Múnaco (*Clm* 19475). Dronke, atendiendo a criterios paleográficos, fecha el *Accessus Pamphili* en torno al año 1150³³.

Hunt había establecido también como *terminus ante quem* el cercano año 1159, fecha de publicación de la obra *Metalogicon* de Juan de Salisbury, que en IV 30 cita el *labor improbus omnia vincit* de *Pamphilus* 71 (*tunc Venus hec inquit: "Labor improbus omnia vincit"*)³⁴. Da la impresión de que Juan de Salisbury sigue aquí más la comedia elegíaca que los famosos versos de Verg., *Georg.* I 145-146 (*tum variae venere artes. Labor omnia vicit / improbus et duris urgens in rebus egestas*), tanto por el orden de palabras como por el verbo en presente.

Dronke, usando como *terminus post quem* la datación de *De nuntio sagaci* en torno al 1080, comedia con la que *Pamphilus* guarda las relaciones mencionadas más arriba, fecha la composición de *Pamphilus* en torno al año 1100³⁵.

³² Sobre *Pamphilus* cf. especialmente RUBIO-GONZÁLEZ ROLÁN, 1977; DRONKE, 1979; y PITTALUGA, 1980.

³³ Cf. DRONKE, 1979, pp. 225-226.

³⁴ Cf. HUNT, 1978, p. 131. Sobre *Pamphilus* 71 también cf. infra "Dinero, honor y clases sociales".

³⁵ Cf. DRONKE, 1979, p. 230.

No hay datos sobre el autor de la comedia, más allá del hecho de que muy pronto apareció la confusión entre el título de la obra y el autor de la misma. Tampoco se puede concluir nada sobre su origen, tanto porque las referencias a esta comedia son muchas y de muy diferentes procedencias, como porque la intensidad de los intercambios culturales propios de la época dificulta su exacta localización³⁶.

3.3. *De Lombardo et lumaca*

La comedia consta sólo de cincuenta y dos versos. Se registra la voz de un narrador desde el comienzo que, además, da entrada a los interlocutores. Los personajes que intervienen son:

Campesino lombardo (interviene por primera vez en el v. 8): parodiando el comportamiento de un caballero medieval, se va a enfrentar a un caracol. Innominado, las referencias a él se hacen con los términos *Lombardus* o *maritus*.

Mujer del campesino (interviene por primera vez en el v. 30): aconseja a su marido que no luche con la extraña criatura. Innominada, para referirse a ella se usa el término *coniunx*.

El argumento es el siguiente: un campesino lombardo anda por sus cultivos. De repente ve un caracol y huye asustado. Una vez lejos, se detiene a pensar sobre el extraño animal que ha visto, de aspecto espantoso y con escudo y cuernos como señales de guerra. El campesino no sabe si tiene que enfrentarse a él y se lo pregunta a los dioses y a su mujer. Los dioses le prometen la victoria si tiene fe, pero su mujer se echa a llorar mientras afirma que ningún héroe se atrevería a enfrentarse con esa criatura. El campesino entonces le explica el vaticinio de los dioses y le asegura que sus lágrimas no lo van a detener. A continuación toma sus armas, marcha al combate y alcanza la victoria. ¿Cuál será el premio por tal proeza? Tendrán que venir los jueces.

³⁶ Para un elenco de las diferentes hipótesis sobre el origen geográfico de *Pamphilus* cf. PITTALUGA, 1980, pp. 17-18.

Son muchas las cuestiones abiertas sobre la cronología, autoría y procedencia de esta comedia³⁷. Los rasgos estilísticos, lingüísticos y métricos apuntan a que la obra fue escrita en la *aetas ovidiana*, quizás -sin poder hacer más precisiones- en el s. XII³⁸. Respecto a su autoría no se puede decir nada, pero sí es muy discutida la cuestión del origen geográfico de esta obra. Los estudiosos están divididos entre los que postulan el origen francés y los que defienden el italiano³⁹.

Fundamentalmente son dos los argumentos que llevan a algunos críticos a pensar que *De Lombardo et lumaca* es una composición de procedencia francesa. Primero, el hecho de que el protagonista de la obra es un lombardo, un gentilicio italiano usado como un insulto que hacía referencia a la falta de inteligencia, pero que en Francia se utilizaba como tópico para designar a una persona cobarde y huidiza a partir de la famosa retirada de Desiderio, rey de los lombardos, frente a Carlomagno, un motivo histórico recuperado por los poetas franceses al inicio del s. XII.

En segundo lugar, la figura de la *lumaca* que aparece en la obra -que, como se explicará más adelante, aquí se ha traducido por “caracol”⁴⁰- no se registra en la literatura de origen italiano antes del siglo XIV y, sin embargo, está bien atestiguada en el mundo cultural francés desde el s. XII como, por ejemplo, en el *Perceval* de Chrétien de Troyes.

Sin embargo ninguna de estas pruebas resulta concluyente. La gran mayoría de los manuscritos son de origen italiano, incluidos los más antiguos. Además el tópico del lombardo como cobarde pudo extenderse a Italia y la gran mayoría de los manuscritos se refieren al animal no con el término latino medieval *limaca*, sino con la palabra *lumaca*,

³⁷ Sobre *De Lombardo et lumaca* cf. especialmente BONACINA, 1983.

³⁸ En su muy reciente artículo CARDELLE DE HARTMANN, 2013a, pp. 31-32, teniendo en cuenta las relaciones de *De Lombardo et lumaca* con un texto en ciertos aspectos similar que está recogido en *Ars dictandi* de Bernardo de Meung, propone fechar la comedia a finales del s. XII y comienzos del s. XIII. Sin embargo los datos no son del todo concluyentes.

³⁹ Cf. BONACINA, 1983, p. 102, n. 16, donde se muestra a los partidarios de una y otra postura.

⁴⁰ Cf. infra el análisis de *De Lombardo et lumaca* 11 en “Los caballeros”.

que es un vulgarismo italiano. Avesani incluso precisa la Toscana como el lugar en el que fue redactada esta comedia⁴¹.

3.4. *De clericis et rustico*

La comedia consta de setenta y dos versos. Los personajes que en ella intervienen son:

Tres compañeros (intervienen desde el v. 1, sin especificar al principio quien dice que cada cosa). Emprenden una peregrinación hacia un lugar cercano. Se denominan unos a otros como *consocii* (v. 1) o *socii* (v. 34). Uno de ellos es campesino. Se alude a él con el término *rusticus* y en el v. 17 se dice que se llama *Corydon*. Éste llama a los otros dos *domini* (v. 23) y los califica de *urbani* (v. 33)⁴².

La comedia cuenta la historia de tres compañeros, uno de ellos campesino, que deciden emprender un corto viaje de peregrinación. Preparan todo lo necesario y se ponen en camino. Al caer la noche se dan cuenta de que no tienen dinero y envían al campesino por delante para buscar un sitio donde pasar la noche. Entonces los dos peregrinos que se han quedado solos empiezan a hablar de lo que realmente les interesa, que sólo tienen para comer una torta, y seguro que el hambriento campesino se la come de un solo mordisco. Para evitarlo, traman engañarlo por medio de la astucia.

Los dos viajeros van en busca del campesino. Cuando lo encuentran, le preguntan si tiene todo preparado y éste responde que sí, pero que no tiene mucha comida. Acuerdan hacer una apuesta para ver de quién será: el que sueñe la cosa más maravillosa ése se comerá la torta entera. Aceptan y se van a dormir a los lechos. El campesino sospecha que los otros dos tratan de burlarse de él, por lo que decide saciar su hambre antes que cumplir su palabra.

⁴¹ Cf. AVESANI, 1982.

Se despierta el primer peregrino y dice que ha tenido un sueño de tema astronómico. El segundo peregrino narra también su sueño, en esta ocasión de carácter mitológico. A ninguno de los dos les hubiera gustado regresar de su sueño. El campesino, por su parte, afirma que él ha visto todas esas cosas y que, como ellos no tenían intención de volver, se ha comido la torta.

Son muy poco firmes las conclusiones que se pueden aportar sobre la cronología, autoría y origen de esta composición⁴³. El *terminus ante quem* es la datación de los dos códices que han transmitido la obra (*Hunterianus 511* y el *Vaticanus Reginensis 344*), que, atendiendo a criterios internos y paleográficos, pueden fecharse a comienzos del s. XIII. El *terminus post quem* es la datación del *exemplum XIX* (*De duobus burgensibus et rustico*) de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso (c. 1050-1106), una obra que posiblemente *De clericis et rustico* tuvo como modelo⁴⁴. Esta comedia elegíaca, por tanto, fue escrita, sin poder hacer más precisiones, en el s. XII o en los primeros años del s. XIII.

La autoría de *De clericis et rustico* resulta completamente incierta. El *Vaticanus Reginensis 344* menciona en el *explicit* de esta comedia a un Hugo Cancelario del que, sin embargo, no se tiene noticia alguna. Hauréau defendió que el autor de *De clericis et rustico* debía ser el mismo que el de *De tribus sociis*, amparándose en que las dos composiciones están juntas en el manuscrito vaticano⁴⁵. Faral, con este antecedente, ha argumentado que el autor tanto de *De clericis et rustico* como de *De tribus sociis* es Godofredo de Vinsauf⁴⁶. Sin embargo, como muestra Cadoni, si se analizan los rasgos internos entre estas dos comedias, estas hipótesis no resultan sostenibles⁴⁷. Finalmente, por lo que se refiere a la localización geográfica, no hay ningún dato significativo.

⁴² Sobre la condición de los personajes de *De clericis et rustico* cf. infra el análisis de esta comedia en “El clero”.

⁴³ Sobre *De clericis et rustico* cf. especialmente CADONI, 1980b.

⁴⁴ Para la relación entre los dos textos cf. WALTER, 1979; CADONI, 1980b, pp. 353-360; y BISANTI, 1993. Sobre esta obra de Pedro Alfonso cf. HILKA-SÖDERHJELM, 1911. Cf. también CARDELLE DE HARTMANN, 2011.

⁴⁵ Cf. HAURÉAU, 1880, p. 324.

⁴⁶ Cf. FARAL, 1924, pp. 376-379; y 1936, p. 32.

⁴⁷ Cf. CADONI, 1980b, pp. 353-360.

3.5. *Rapularius II* y *Rapularius I*

Rapularius II consta de trescientos ochenta y ocho versos, y *Rapularius I* de cuatrocientos cuarenta y dos. Como se verá unas líneas más abajo, hay muy pocas variaciones entre las dos, siendo probablemente *Rapularius I* una segunda redacción de *Rapularius II*. En ambas aparece un narrador desde el comienzo que, además, da entrada a los interlocutores. No hay diferencias fundamentales entre los personajes de una y otra pieza, que son los siguientes:

Campesino (en *Rapularius II* interviene por primera vez en el v. 23 y en *Rapularius I* en el v. 25): cosecha un nabo de gran tamaño que le proporciona ganancias, lo que le va a hacer sufrir las consecuencias de la envidia de su hermano noble. Innominado, las referencias a él se hacen con términos como *frater*, *germanus*, *rusticus* o *vir*.

Mujer del campesino (en *Rapularius II*, aunque se la menciona, sin embargo no habla en ningún momento; en *Rapularius I* interviene en los vv. 45-50, 135 y 136-138): en *Rapularius II* es testigo de la alegría de su marido por las ganancias obtenidas; lo mismo sucede en *Rapularius I*, donde además es ella la que le da el consejo de llevar el enorme nabo al rey. Innominada en las dos comedias, se hace referencia a ella con los términos *coniunx* y *uxor*, y en *Rapularius I* también como *mulier* (vv. 51 y 145).

Rey (en *Rapularius II* interviene por primera vez en el v. 58 y en *Rapularius I* en el v. 70): recompensa al campesino con muchas riquezas por haberle llevado el nabo gigante; luego dará ese enorme fruto al *miles* a cambio de los regalos que éste le hace. Innominado, se hace referencia a él con términos como *dominus*, *rex* o *vir*.

Caballero (en *Rapularius II* interviene por primera vez en el v. 167 y en *Rapularius I* en el v. 189): hermano del campesino, al que trata de superar en riquezas. Innominado, las referencias a él se hacen con términos como *frater*, *germanus*, *miles* o *vir*.

Reina (interviene únicamente en los vv. 185-196 de *Rapularius II* y en los vv. 217-226 de *Rapularius I*): aconseja al rey que le entregue al caballero el enorme nabo a cambio de las muchas riquezas que le ha dado. Innominada, se hace referencia a ella con el término *regina* y en *Rapularius I* también con el de *mulier* (v. 227).

Compañeros del *miles* (intervienen únicamente en los vv. 248-250 y 263-264 de *Rapularius II* y en los vv. 271-272 de *Rapularius I*): ayudan al *miles* a vengarse de su hermano. Se hace referencia a ellos con términos como *viri*.

Estudiante (en *Rapularius II* interviene por primera vez en el v. 322 y en *Rapularius I* en el v. 345): su llegada hace huir a los compañeros del *miles*. Sufre las burlas del campesino. Innominado, las referencias a él se hacen con términos como *iuvenis* o *scolaris*, con esta grafía.

Obviando las diferencias entre *Rapularius II* y *Rapularius I*, el argumento común de ambas obras es de esta manera: un campesino, que por nacimiento había pertenecido a la nobleza, consiguió cosechar un nabo de enormes dimensiones. No sabiendo qué hacer, decide finalmente regalárselo al rey. El súbdito cuenta al monarca que él era antes caballero y ahora, por culpa de su pobreza, ha acabado siendo un simple campesino. Para demostrar su antigua condición pone como testigo a su hermano, que es un noble importante. Por último, el campesino le hace entrega del enorme nabo. El monarca acepta tan extraño presente y lo recompensa con un montón de riquezas, de tal manera que desde ese momento iguala a su hermano caballero.

El campesino le enseña las nuevas riquezas a su mujer y decide celebrar su buena fortuna organizando una fiesta a la que invita a familiares y amigos. Acude también su hermano que, al ver sus nuevas riquezas, arde de envidia: piensa que si su hermano consiguió tantos bienes regalando al rey un nabo, él conseguirá todavía mucho más si le entrega un regalo más valioso, por lo que otorga al monarca una gran cantidad de riquezas. El rey consulta a la reina cómo corresponderle. Ésta piensa que, puesto que el caballero manifiesta tener tantas riquezas, no tiene sentido darle otras tantas a cambio y que, en

consecuencia, lo mejor será recompensarle con el enorme nabo. Al monarca le agrada este consejo y lo pone en práctica.

El *miles* se siente completamente engañado. Ahora ha perdido todo lo que tenía y piensa que su hermano es el culpable de esa situación y lo engaña con dulces palabras. Le dice que lo acompañe, pues quiere darle una gran cantidad de dinero que ha conseguido. El campesino acepta. Cuando llegan al lugar convenido, los hombres del *miles* se precipitan violentamente sobre él. Sin embargo, de repente, se oye a lo lejos a un joven estudiante que viene canturreando a caballo. Cogen al prisionero, lo meten en un saco, lo atan en la copa de un árbol y huyen. El campesino entabla una conversación desde dentro del saco con el estudiante: le hace creer que es un saco mágico que contiene toda la sabiduría. El joven se lo cree y le ruega que le deje entrar a él. El prisionero accede y, cuando lo baja, mete al estudiante dentro del saco y lo alza por el aire colgándolo en lo alto. La comedia acaba con el campesino marchándose alegre en el caballo del estudiante.

El argumento, por lo tanto, mejor que en las dos partes de las que habla Gatti, quizás se puede dividir en tres, sobre todo a tenor de la singularidad de la última de ellas⁴⁸. La primera llega hasta que el rey recompensa al *miles* con el nabo que a su vez el campesino le había regalado a él; la segunda abarca todo el proceso de venganza del caballero contra su hermano; y la tercera muestra el encuentro entre el hermano prisionero dentro del saco mágico y el estudiante.

El estudio de *Rapularius* siempre es una cuestión compleja, tanto por lo que se refiere a la cronología y autoría, como a la posibilidad de establecer cuál es la relación entre las dos redacciones de la obra, *Rapularius I* y *Rapularius II*⁴⁹. El *terminus ante quem* para *Rapularius* hay que fijarlo en el año 1280, pues en esa fecha se data el *Registrum multorum auctorum* de Hugo de Trimberg, que menciona esta comedia junto con *Asinarius* en los vv. 716-721 (*sunt quam plures alii libelli nec despecti, / qui leguntur sepius in scolis et sunt lecti: / Pirrus, Asinarius Milesque ruralis, / simul Rapularius, Femidolus, Jocalis; / horum*

⁴⁸ Cf. GATTI, 1986, p. 14.

⁴⁹ Sobre *Rapularius* cf. especialmente GATTI, 1986 (*Rapularius I*) y 1998a (*Rapularius II*).

si materie sint utilitatis / modice, sunt carmina tamen digna satis)⁵⁰. Sin embargo, la falta de datos no permite establecer un *terminus post quem*. Lo único que se puede afirmar es que pertenece a los ss. XII y XIII, sin más precisiones que el año 1280 como *terminus ante quem*.

El autor anónimo sería probablemente un *clericus*. Gatti apunta esta posibilidad a partir del *fratres* de *Rapularius I* 237 (*sic decet, o fratres, ut supplantetur avarus*), de donde se puede deducir que tal vez también fuera ésa la condición del público al que estaba destinada la obra⁵¹.

En lo que atañe a la localización de la obra, la trama basada en un nabo de tamaño gigantesco gozó de paralelos en varios países y tuvo una significativa repercusión en Alsacia⁵². Esto, junto con que el hecho de que tanto la mayoría de los manuscritos más antiguos, así como el propio Hugo de Trimberg, se sitúen en el Sur de Alemania, permite concluir que ésa debe ser la localización de esta comedia.

Sobre cuál de las dos redacciones de *Rapularius* es la primera, Gatti, en contra de las teorías tradicionalmente aceptadas, sostiene que el texto de *Rapularius II* es anterior al de *Rapularius I*⁵³. Son cuatro los puntos que le llevan a esta conclusión: el discurso del prisionero del saco está más elaborado retóricamente en *Rapularius I* (vv. 352-380) que en *Rapularius II* (vv. 326-346), es decir, se trata de un perfeccionamiento del texto de *Rapularius I* que lleva a pensar que es posterior al otro⁵⁴; lo mismo sucede con el diálogo entre el prisionero y el estudiante, que en *Rapularius I* (vv. 351-414) es más extenso y profundo que en *Rapularius II* (325-364); los cuatro versos finales de *Rapularius II* (vv. 385-388) son una prolongación innecesaria y no se encuentran en *Rapularius I*, de lo que también se deduce que este último texto es una mejora posterior; y por último, en *Rapularius II* 20 (*et traherent pondus vix duo tale boves*) se dice que el gran fruto era tan

⁵⁰ Cf. LANGOSCH, 1942.

⁵¹ Cf. GATTI, 1986, pp. 16 y 59. Sobre el término *clericus* cf. infra “La crítica a los clérigos”. Sobre *Rapularius I* 237 cf. infra “La ambición desmedida de riquezas”.

⁵² Cf. BOLTE-POLÍVKA, 1918, pp. 169-193.

⁵³ Cf. GATTI, 1998a, pp. 322-325.

grande que difícilmente podrían llevarlo dos bueyes en un carro, mientras que en *Rapularius I* 22 (*vixque boves traherent quatuor illud bonus*) se dice cuatro, por lo que, tratándose de un contexto lleno de hipérboles, *Rapularius I* vuelve a aparecer como una reelaboración de *Rapularius II*. Por otro lado, sigue abierta la cuestión de si el autor de *Rapularius II* y el de *Rapularius I* son la misma persona.

Hay que añadir, por último, un breve comentario sobre el título de la obra. La palabra *rapula* literalmente significa “nabito”, una primera nota de humor si se tiene en cuenta que el campesino cosecha un nabo que tiene un tamaño gigantesco⁵⁵. El nombre de *Rapularius*, por lo tanto, habría que entenderlo aproximadamente como “el cultivador de nabitos”, obviamente a condición de no suponer que se trate de un uso de diminutivo por positivo, como suele ser frecuente en latín vulgar⁵⁶. Gatti apunta la posibilidad de que el uso del sufijo *-arius* en *Rapularius* y *Asinarius*, aunque se encuentre en masculino, busque relacionar estas obras con la comedia antigua⁵⁷.

3.6. *Geta*

La comedia consta de quinientos treinta versos. Se registra la voz de un narrador desde el principio, que va dando entrada además a los diferentes interlocutores. Intervienen los siguientes personajes:

Júpiter (interviene por primera vez en el v. 25): es el pretendiente de Alcmena. Se transforma en Anfitrión.

Fama (interviene únicamente en el v. 59): anuncia la llegada de Anfitrión.

Alcmena (interviene por primera vez en el v. 61): esposa de Anfitrión y pretendida de Júpiter.

⁵⁴ Sobre este punto y el siguiente también cf. infra los comentarios a *Rapularius II* 333-339 y *Rapularius I* 359-367 en “El clero”.

⁵⁵ Para la identificación y traducción del término *rapula* cf. ANDRÉ, 1985, p. 216.

⁵⁶ Cf. las alternancias, a menudo sin cambio de significado, entre, por ejemplo, *cepa* y *cepulla*.

Birria (interviene por primera vez en el v. 63): criado de Anfitrión y compañero de Geta.

Mercurio (interviene por primera vez en el v. 86): ayuda a Júpiter en sus planes. Se transforma en Geta. En la comedia recibe siempre el nombre de *Archas*.

Anfitrión (interviene por primera vez en el v. 134): marido de Alcmena. Regresa de Atenas donde ha estado estudiando filosofía.

Geta (interviene por primera vez en el v. 151): criado de Anfitrión y compañero de Birria.

La obra comienza con un breve resumen de la trama y un prólogo. El argumento es el siguiente: Júpiter confiesa a Mercurio su amor por Alcmena. Para que él pueda consumir su amor, uno y otro van a transformarse respectivamente en Anfitrión, el marido de Alcmena que está en Atenas estudiando filosofía, y en Geta, su criado.

Fama anuncia a Alcmena que el barco de Anfitrión ha regresado a puerto y ésta manda al criado Birria que vaya al encuentro de su amo. Júpiter y Mercurio aparecen transformados en Anfitrión y Geta. Alcmena abraza y besa al supuesto Anfitrión, que ordena al supuesto Geta que cierre las puertas para que se queden los dos solos y que no deje entrar a nadie. Birria, por su parte, marcha hacia el puerto.

Anfitrión, desde el puerto, manda por delante a Geta para que lleve los libros a casa y salude a Alcmena. Birria ve a Geta que viene a lo lejos y se esconde en una cueva para no tener que cargar con peso. Geta disimula que no lo ha visto y presume en voz alta de toda la filosofía que ha aprendido en Atenas. Luego empieza a tirar piedras en dirección a la gruta y logra que Birria salga. Tras hablar con él, Geta consigue convencerlo para que vaya al puerto a por bultos.

⁵⁷ Cf. GATTI, 1986, p. 16, n. 10.

Geta llega a casa y se extraña de que esté todo cerrado y en silencio. El criado llama a voces a Alcmena. Mercurio, desde dentro de la casa y con la voz de Geta, le dice que Alcmena ya está con Anfitríón, que Geta vigila la puerta y que él se vaya de allí. El auténtico Geta, estupefacto, insiste para que abran las puertas. Mercurio le responde de nuevo diciendo que Geta ya ha vuelto, que Anfitríón está con Alcmena y que también ha regresado Birria, al que apedreó cuando se ocultaba en una gruta. Geta se queda perplejo e intenta entrar en la casa por todos los medios. No consigue nada. Mercurio afirma que es el único Geta que hay en Grecia y describe su horrendo aspecto físico y su actuar deshonesto.

Geta se marcha pensando si existe o no y echa la culpa de todo a sus estudios filosóficos. Por el camino Geta se encuentra con Anfitríón y le cuenta lo sucedido. Birria se burla de su compañero y de sus estudios, pero Anfitríón les manda que empuñen las armas, ya que algún amante ha debido apoderarse de su mujer. Birria se excusa y no va.

Júpiter y Mercurio se marchan dejando sola a Alcmena. Los auténticos Anfitríón y Geta entran armados en la casa. Alcmena se extraña de su proceder. Geta pregunta a Alcmena por qué las puertas no le dejaban entrar. La mujer le responde que era él el que las guardaba mientras ella estaba dentro con Anfitríón. Éste se asusta y la interroga por el supuesto adúltero. Alcmena le responde que no había ninguno, si los sueños no engañan sus sentidos. Birria, al llegar, afirma que efectivamente eran sueños y les aconseja que se alegren. Así sucede: Anfitríón se alegra de Alcmena, Birria de la cocina y Geta de ser un hombre.

Como ya se ha dicho, *Geta* es, incluso por encima de *Pamphilus*, la comedia elegíaca que tuvo una mayor difusión⁵⁸. Buena muestra de ello es su amplia transmisión manuscrita: Bate habló, no sin cierta exageración según Bertini, de más de un centenar de manuscritos⁵⁹. Paeske en su edición tuvo en cuenta sesenta y cinco manuscritos que

⁵⁸ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Pamphilus*. Sobre *Geta* cf. especialmente BERTINI, 1980c. Sobre Vidal de Blois y sus obras cf. también BERTINI, 1976b; y MOLINA SÁNCHEZ, 1999.

⁵⁹ Cf. BATE, 1976, pp. 2-3; y BERTINI, 1976b, pp. 19-20, n. 2.

transmiten por entero el texto de *Geta*⁶⁰. Bertini, para la suya, consideró todavía dos manuscritos más⁶¹. Hay que tener en cuenta además la existencia de numerosos florilegios y *excerpta*.

Vidal de Blois escribió en primer lugar la comedia *Geta* o *Amphitrion* y luego *Aulularia*. Así lo afirma en *Aulularia* 25-28 (*curtavi Plautum: Plautum hec iactura beavit; / ut placeat Plautus, scripta Vitalis emunt. / Amphitrion nuper, nunc Aulularia tandem / senserunt senio pressa Vitalis opem*), donde, lleno de orgullo, se jacta además de haber abreviado y mejorado a Plauto⁶². La procedencia de Vidal se deduce de los adjetivos *Blesensis*, *Blesis* y *Blexus* que se leen en los manuscritos. Vidal fue probablemente un *clericus* que vivió en la primera mitad del s. XII en el valle del Loira⁶³. Era un hombre erudito, que conocía bien a los clásicos latinos, su lengua, estilo y métrica. En sus versos se traslucen además abundantes conocimientos de lógica, cosmología, filosofía, etc.⁶⁴.

Han sido muchos los estudiosos que se han enfrentado a la datación de *Geta* y *Aulularia*, siendo las conclusiones a las que llega Bertini las que cuentan, en líneas generales, con mayor aceptación. Con el fin de establecer un *terminus ante quem* se sopesan diferentes datos. Por un lado, existen un buen número de referencias sobre todo a *Geta* en obras datadas a finales del s. XII. Para lograr tal fama y difusión, *Geta* debería estar escrito antes de mediados de ese siglo. Precisamente en esa época puede fecharse el manuscrito más antiguo conservado de *Geta*, el *Bernensis* 702.

Otro aspecto a valorar son las relaciones con otras comedias elegíacas. Son varios los pasajes de *Geta* que pueden rastrearse en la comedia *Alda* de Guillermo de Blois, datada un poco antes de 1170. Vidal y Guillermo además procederían de la misma ciudad. Hay que destacar igualmente las relaciones de *Geta* con *Lidia*, una comedia atribuida a Arnulfo de Orléans y que se puede fechar en torno al año 1170. En el prólogo de *Lidia* su autor

⁶⁰ Cf. PAESKE, 1976.

⁶¹ Cf. BERTINI, 1980c, especialmente pp. 163-164.

⁶² Sobre los modelos pseudoplaucinos de *Geta* y *Aulularia* cf. supra lo dicho sobre estas cuestiones en “Aspectos generales: forma y contenido”.

⁶³ Sobre el término *clericus* cf. infra “La crítica a los clérigos”.

⁶⁴ Cf. especialmente MOLINA SÁNCHEZ, 1997.

polemiza abiertamente con la comedia *Geta*, lo que denota que, para entonces, esta obra de Vidal ya se había convertido en una referencia y en un modelo a superar. En este contexto también resulta ilustrativa la afirmación de Manitius de que Mateo de Vendôme parece estar formado en la escuela de Vidal de Blois a la hora de escribir la comedia *De Afra et Milone*, una obra datada en 1160⁶⁵.

La complejidad para fijar un *terminus post quem* también es notable. En esta ocasión los estudiosos han recurrido a analizar aspectos internos del texto, en concreto ciertas sátiras de carácter filosófico. Así los vv. 173-184 de *Geta* parecen aludir al *Sic et non* de Pedro Abelardo, cuya primera elaboración es del año 1123 y la segunda de 1136. Igualmente en *Geta* 409-410 (*sic sum, sic non sum. Pereat dialectica per quam / sic perii penitus! Nunc scio: scire nocet*) y 457 (*sit logicus quivis; tu, Birria, sis homo semper!*) se hace referencia probablemente a la castración de Pedro Abelardo que tuvo lugar en torno al año 1117⁶⁶. También en *Aulularia* existen este tipo de sátiras a la filosofía. En los vv. 649-657 de esta comedia, por ejemplo, Vidal se burla del problema de la existencia del vacío. Para Bertini, el autor parodia las doctrinas filosóficas de Bernardo Silvestre y de su discípulo Guillermo de Conches, del que dice que vivió entre 1080 y 1145⁶⁷.

Todos estos datos son la base fundamental sobre la que se apoya Bertini para concluir que la fecha de composición de *Geta* tiene lugar entre los años 1125 y 1130, y la de *Aulularia* en torno al 1145⁶⁸. Molina Sánchez, por su parte, puntualiza que Guillermo de Conches fue discípulo de Bernardo de Chartres, y no de Bernardo Silvestre, y que murió en el año 1154 y no en el 1145⁶⁹. Propone asimismo retrasar un poco la cronología ofrecida por Bertini para *Aulularia*, ya que, al situarla unos años después de mediados del s. XII, los planteamientos filosóficos de Teodorico de Chartres y Guillermo de Conches de los que se burla Vidal estarían más arraigados en la panorama cultural. Como *terminus ante quem* aventura la fecha de 1155, año en el que se completó el *Entheticus* de Juan de Salisbury, donde parece que pueden rastrearse huellas de *Aulularia*. El *terminus post quem* sería el

⁶⁵ Cf. MANITIUS, 1973, p. 1016.

⁶⁶ Sobre estos versos también cf. infra el análisis de *Babio* 441-454 en “El clero”.

⁶⁷ Cf. BERTINI, 1976b, p. 29.

⁶⁸ Cf. BERTINI, 1976b, pp. 32 y 44 respectivamente.

⁶⁹ Cf. MOLINA SÁNCHEZ, 1999, pp. 13-16.

año 1150, en el que probablemente se escribió el *Mathematicus* de Bernardo Silvestre, una obra que deja su influencia en esta comedia de Vidal.

3.7. *Aulularia*

La comedia consta de setecientos noventa y dos versos. Desde el comienzo aparece un narrador que, además, da entrada a los interlocutores. Los personajes que intervienen son:

Quérulo (interviene por primera vez en el v. 31): el hijo ingenuo que hereda las riquezas de su padre y sufre los engaños de sus criados.

Lar (interviene por primera vez en el v. 137): dios protector de la casa de Cuérulo.

Padre de Quérulo (interviene por primera vez en el v. 193): le revela al criado Sárdana que en el larario de su casa hay una urna con dinero y le encarga que se lo dé a su hijo. Según la inscripción de esa urna, se puede deducir que el padre se llama Trípero (v. 693). La mayoría de los editores prefieren darle el nombre de Euclión, aunque no aparece en el texto, para seguir así a la comedia *Querolus* en la que se basa *Aulularia*⁷⁰. En el texto de Vidal de Blois las referencias al padre de Quérulo se hacen con términos como *dominus*, *pater* o *senex*.

Sárdana (interviene por primera vez en el v. 257): siervo del padre de Quérulo, trata de robar el dinero que hay en la urna. Tras quedar en libertad, su nuevo nombre es Pablo (v. 242).

Gnatón (interviene por primera vez en el v. 343): amigo de Sárdana y Clinia, a los que ayuda para quitar el dinero a Quérulo.

⁷⁰ Sobre el uso del nombre de Euclión cf. MOLINA SÁNCHEZ, 1999, pp. 173-174, donde se muestra partidario de no usarlo en *Aulularia*.

Clinia (interviene por primera vez en el v. 423): amigo de Sárdana y Gnatón, a los que ayuda para quitar el dinero a Quérulo.

Pantólabo (interviene únicamente en los vv. 734-738): criado de Quérulo.

Árbitro (interviene únicamente en los vv. 789-790): sentencia que Sárdana es digno una recompensa. Innominado, las referencias a él se hacen con el término *arbiter*.

La obra va precedida por un resumen del argumento y por un prólogo, donde Vidal se jacta de mejorar la obra de Plauto. La comedia propiamente dicha comienza con los lamentos de Quérulo, que se muestra indignado por su mala suerte. Se queja contra todos, también contra el Lar de su casa.

El padre de Quérulo, que lleva siete años fuera de su hogar, está a punto de morir, y llama a su siervo Sárdana para confiarle que, en el larario de su casa, hay una urna donde están escondidos mil talentos. Le pide que se los dé a su hijo, ya que, aunque sea un necio, es mejor que los tenga él, y le dice que como recompensa se llevará diez talentos de los mil, además de la libertad. Su nuevo nombre será Pablo.

Sin embargo el criado decide quedarse con todo el dinero. Tras la muerte del anciano, regresa a su patria y hace un trato con Gnatón y Clinia para que le ayuden a conseguir su propósito. Los dos compañeros de Sárdana van a casa de Quérulo y, con la intención de que éste los oiga, hablan de que ha llegado a la ciudad un mago tan poderoso que sería capaz de echar para siempre la mala suerte de cualquier casa. Gnatón y Clinia se van en busca del mago pero Quérulo los alcanza y les confiesa que ha escuchado todo lo que han dicho. Al final, tras hacerse de rogar, permiten que los acompañe.

Cuando llegan a casa de Sárdana, éste se hace pasar por un mago y empieza a contar cosas de Quérulo, como si estuviera adivinando quién es. Le dice que la maldición que recae sobre él radica en una ligera elevación de terreno que hay en su casa, junto al antiguo altar del Lar. Quérulo le pide ayuda y el supuesto mago realiza un falso ritual, excava en el

lugar preciso y en un cofre que les ha facilitado Quérulo, sin que éste se de cuenta, guardan la urna que buscaban. Sárdana da las últimas instrucciones a Quérulo: que no salga de casa y tenga todo cerrado durante cinco días, para que no vuelva a entrar la Fortuna adversa.

Se van corriendo a un lugar apartado y allí sacan la urna. Al ver una inscripción que afirma que en su interior están los huesos de Tripericio, padre de Trípero, Sárdana piensa que realmente se trata de una urna funeraria auténtica. Gnatón sugiere romperla pero Sárdana se opone porque piensa que la maldición del difunto caería sobre ellos. Para reírse de Quérulo, deciden finalmente meter la urna por un hueco que tiene el muro de su casa. Al hacerlo, la urna se cae y se rompe, apareciendo así todo el oro. Pantólabo, el criado de Quérulo, ve lo sucedido y llama a su amo. Sárdana se lamenta y luego, para justificar su actuación, le cuenta a Quérulo quién es realmente y cómo su padre le pidió en el lecho de muerte que primero le robara, para que su hijo, de una vez por todas, aprendiera a ser más precavido, y que luego le restituyera lo robado; a su vez Quérulo debería darle diez de los mil talentos. Finalmente llaman a Árbítro que decide efectivamente a favor de Sárdana.

Por lo que se refiere al estudio de la cronología, autoría y lugar de composición de *Aulularia*, ya se han examinado más arriba los datos más relevantes de Vidal de Blois y sus obras⁷¹.

3.8. *Babio*

Esta pieza consta de cuatrocientos ochenta y cuatro versos, y va precedida por un *accessus* de veintiuna líneas en prosa en la edición de Dessì Fulgheri⁷². Los personajes que intervienen en la comedia son:

Babión (interviene desde el v. 1): marido de Pétula. Ama a su hijastra, Violeta.

⁷¹ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Geta*. Sobre *Aulularia* cf. especialmente BERTINI, 1976b; y MOLINA SÁNCHEZ, 1999.

⁷² Cf. DESSÌ FULGHERI, 1980. Sobre el análisis de este *accessus* cf. infra lo dicho a propósito de *Babio* en “El clero”.

Violeta (interviene por primera vez en el v. 65): hija de Pétula, pero no de Babión.

Fodio (interviene por primera vez en el v. 83): siervo de Babión y Petula. Tiene encuentros amorosos con Pétula.

Azafrán (interviene por primera vez en el v. 151): señor de la villa donde vive Babión. También ama a Violeta. Su nombre latino es *Croceus*.

Fama (interviene únicamente en los vv. 217-231): anuncia que Pétula ama a Fodio.

Pétula (interviene por primera vez en el v. 287): mujer de Babión.

La comedia empieza con los lamentos de Babión porque Azafrán también ama a Violeta. Tras superar su vergüenza, consigue manifestarle sus sentimientos a su hijastra. Ésta le asegura que le corresponderá pero en el fondo piensa huir con Azafrán.

Babión espera la llegada Azafrán y da órdenes a Fodio para que tenga todo preparado. Azafrán aparece acompañado por otras tres personas a las que invita a un banquete. Al acabar la comida, Azafrán manifiesta que ama a Violeta y quiere que venga. Tras la insistencia de Azafrán, llega Violeta, que reconoce que el amor entre ellos es mutuo. Azafrán prepara un mulo y se lleva a Violeta.

Babión se derrumba y piensa que ya nada tiene sentido. Entonces dirige una dura crítica a las mujeres, aunque todavía le queda su querida Pétula. Quiere volver con ella y serle fiel. En ese momento Fama anuncia la noticia de que Pétula ama a Fodio. Babión decide ahorcar a Fodio y pegar a Pétula. Cuando intenta castigar a su criado, éste le asegura que es inocente y Pétula a su vez reprende a Babión por haberla creído una adúltera.

Babión reconoce que se alegra de haberse equivocado, aunque resuelve mantenerse en guardia. Le dice a Fodio que se quede vigilando porque él se marcha a Soli. Sin embargo Babión se esconde en el jardín. Al anochecer descubre juntos a Pétula y Fodio. Babión

estornuda sin querer y Fodio sale a golpearlo, fingiendo que lo confunde con un ladrón. Maltrecho por la paliza, Babión prepara su venganza, ayudado en esta ocasión por unos compañeros. Así, le vuela a decir a su criado que se marcha a Soli y que permanezca atento.

Fodio y Pétula vuelven a encontrarse. Cuando llega Babión con sus compañeros, Fodio empieza a gritar que está enfermo y a punto de morir. Babión, al escucharlo, despide a sus socios, pues piensa que ya ha vencido. Sin embargo, aprovechando la oscuridad, Fodio castra a Babión, al que simula confundir con un ladrón adúltero. Babión, no sabe quién es peor, si su mujer o su criado, y finalmente decide marcharse a un monasterio.

No han sido pocas las hipótesis lanzadas sobre la cronología, autoría y localización de *Babio*⁷³. Frente al origen francés de la comedia defendido por Cohen y Laye, Dessì Fulgheri, entre otros muchos, sostiene que tanto el hecho de que cuatro de los cinco manuscritos que transmiten la obra estén en bibliotecas inglesas, como las numerosas referencias que aparecen en composiciones inglesas posteriores, manifiestan que *Babio* debió de gozar de bastante popularidad en Inglaterra y apuntan a que fue escrita allí⁷⁴. Cohen y Laye, sin embargo, no excluyen la posibilidad de que el autor fuera un inglés, si se tienen en cuenta los frecuentes intercambios de la época entre profesores y estudiantes en las escuelas de Inglaterra y las del valle del Loira. En efecto, parece probable que el autor perteneciera al entorno de los *clerici* de la corte de Enrique II de Inglaterra y que frecuentara los ambientes cultos del otro lado del canal.

Dessì Fulgheri hace varias aportaciones a los problemas cronológicos de *Babio* y concluye que la comedia fue escrita hacia la mitad del s. XII⁷⁵. Establece como *terminus post quem* el periodo de 1134 a 1142, años que van desde la publicación de *Historia calamitatum* de Pedro Abelardo hasta la muerte de éste. En efecto, varios versos de *Babio* parecen parodiar algunas ideas expresadas por Pedro Abelardo en su *Sic et non*, obra datada, en su última redacción, en 1136; igualmente la comedia *Babio* se hace eco de la castración de Pedro Abelardo y de su marcha a un monasterio, unos episodios descritos por

⁷³ Sobre *Babio* cf. especialmente DESSÌ FULGHERI, 1980.

⁷⁴ Cf. COHEN, 1931, pp. XXI-XXIII; LAYE, 1931, pp. 5-7; y DESSÌ FULGHERI, 1980, pp. 131-185.

⁷⁵ Cf. DESSÌ FULGHERI, 1980, pp. 142-158.

el propio protagonista en 1134 en su *Historia calamitatum*⁷⁶; también influyen en la comedia elegíaca algunos de los versos de Pedro Abelardo de *Monita ad Astrolabium*. Las relaciones de *Babio* con *Geta* y *Aulularia* obligan igualmente a tener en cuenta la datación de las comedias de Vidal de Blois como *terminus post quem*⁷⁷.

Merece la pena, por otro lado, examinar con detenimiento el manuscrito más antiguo que ha transmitido la comedia *Babio*, el *Digby 53* de Oxford, que puede datarse en el último cuarto del s. XII. Contiene varias obras de corte satírico de autores franco ingleses, que vivieron en la mitad del s. XII, con algunas de las cuales *Babio* guarda ciertas semejanzas.

Asimismo llaman la atención las relaciones, más o menos relevantes, de diferentes versos de *Babio* con algunos pasajes de Juan de Salisbury, hasta tal punto que se le ha considerado como un posible autor de la comedia. También se le ha atribuido a alguna persona de su entorno, como Nigel de Longchamps. De especial interés es el paralelismo de *Babio* 143 (*cum satiatus erit, sibi tota superflua sumant*) con *Entheticus in Policraticum* 99 (*cum satiatus erit, vel cum maiora vocabunt*). Juan de Salisbury suele usar expresiones de autores contemporáneos y tal vez aquí hace uso de la comedia elegíaca. El *Entheticus in Policraticum* es de finales de 1159, año que sería un *terminus ante quem* para *Babio*. Igualmente, las frecuentes alusiones a esta comedia que aparecen en el *Liber derivationum* de Osberno de Gloucester, que suele fecharse en el tercer cuarto del s. XII, consolidan la datación de *Babio* hacia mediados de ese siglo.

3.9. *Pamphilus, Gliscerium et Birria*

La obra consta de doscientos ocho versos. Se registra la voz de un narrador desde el principio que, además, va dando entrada a los interlocutores. Los personajes que intervienen son:

⁷⁶ Sobre estas cuestiones cf. infra los análisis de *Babio* 441-454 y 471-478 en “El clero”.

⁷⁷ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Geta*.

Birria (interviene por primera vez en el v. 12): criado de Pánfilo, al que aconseja.

Pánfilo (interviene por primera vez en el v. 15): aparece caracterizado como un caballero. Ama a Glisceria.

Glisceria (interviene por primera vez en el v. 25): amada de Pánfilo.

Habitantes de Évreux (intervienen únicamente en los vv. 185-186): dan su opinión cuando Pánfilo y Glisceria son apresados. Se hace referencia a ellos con el término *vulgus*.

El argumento se puede resumir de la siguiente manera: Pánfilo y Birria van al encuentro de Glisceria en París. Pánfilo se queda admirado ante la belleza de su amada. Preparan la mejor cena posible. Birria se atraganta con una espina de un pescado y Pánfilo lo salva dándole unos golpes en el cuello. Al acabar la cena, los dos amantes se acuestan en un pobre lecho, mientras que Birria duerme en el suelo y el caballo de Pánfilo se queda a la intemperie. Glisceria le pregunta a Pánfilo sobre la causa de su viaje y éste le responde que ella es el motivo de su caminar. Glisceria no se lo cree. Pánfilo le dice que tenga fe en él y que le dará a cambio un vestido de color púrpura y un manto tejido con hilos de oro.

Al despertar, el criado descubre que el caballo ha muerto. Pánfilo se lamenta y Birria le anima para que le quiten la piel y la vendan. Pánfilo acepta. Los tres emprenden de nuevo el camino. Birria no deja de quejarse por el hambre que pasa. Por la noche llegan a la ciudad de Évreux. La puerta de la ciudad está cerrada y los centinelas, confundiéndolos con ladrones, los atacan. Birria sale corriendo, mientras que Pánfilo y Glisceria son apresados. Finalmente se suelta a Pánfilo y se le devuelve a Glisceria a cambio de un vestido. Los dos se marchan. Cuando Birria sale a su encuentro, Pánfilo le echa en cara su cobardía.

Tres días después llegan a Lisieux. Pánfilo lamenta tener que entrar a pie en la ciudad, él que es pariente del rey Enrique. Al entrar en la ciudad son acogidos por el padre⁷⁸.

La comedia *Pamphilus, Gliscerium et Birria* sólo se ha encontrado recogida en dos manuscritos, el *Vaticanus Reginensis 344* (s. XIII) y el *Hauniensis 2020* (finales del s. XII), del que no se tenía constancia hasta 1959⁷⁹. Son varios los datos que se tienen en cuenta a la hora de fijar la datación de esta obra. El *terminus post quem* procede de su dependencia con *Geta*, sobre todo por la inclusión de la figura del criado Birria, que también aparece en la comedia de Vidal de Blois. Como se ha visto, la comedia *Geta* fue escrita probablemente entre 1125 y 1130⁸⁰.

El *terminus ante quem* viene establecido en primer lugar por el manuscrito *Hauniensis 2020*, que es de finales del s. XII. Sin embargo, del propio texto de la comedia se desprenden también algunas informaciones que pueden ser relevantes. En los 1-4 (*postquam Pamphileas rumor pervenit ad aures / Gliscerium Gallis finibus esse suam, / Pamphilus ascendit; comes illi Birria factus / carpit iter pedibus exitiale suis*) se afirma que Glisceria está en territorio francés y Pánfilo y Birria marchan en su busca a caballo y a pie respectivamente⁸¹. Pánfilo y Birria se encontraban tal vez en Normandía, una región que hasta el año 1203 estuvo bajo dominio inglés.

Hacia estas mismas conclusiones apuntan los datos que se pueden deducir de los vv. 203-204 (*Pamphilus: "Henrici regis cognatus in urbem / intrabo tamquam cetera turba pedes*), en los que Pánfilo afirma que es pariente del rey Enrique⁸². No hay ningún rey francés en el s. XII llamado así. Debe tratarse de Enrique I o II de Inglaterra. Enrique I reinó entre 1100 y 1135, y Enrique II entre 1154 y 1189. Si se tiene en cuenta el *terminus*

⁷⁸ A propósito del *pater* del v. 207 (*urbi succedunt; hilaris pater excipit illos*) explica CORDIER, 1931, p. 101, que puede tratarse tanto del padre de Pánfilo como del obispo que menciona Birria en el v. 202 (*presulis ut possim me reparare mihi*). Sobre este verso cf. infra "La avaricia propia de los criados".

⁷⁹ Sobre *Pamphilus, Gliscerium et Birria* cf. especialmente SAVI, 1976.

⁸⁰ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Geta*.

⁸¹ Sobre *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 3-4 cf. infra el análisis de *Pamphilus* 92 en "Dinero, honor y clases sociales".

⁸² Sobre *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 203-204 cf. infra "Dinero, honor y clases sociales".

post quem antes expuesto, debe tratarse de Enrique II de Plantagenet, que gobernaba sobre gran parte de Francia y pasaba allí grandes periodos de tiempo.

Savi intenta concretar un poco más la datación de la obra a raíz de los vv. 201-202 (*iam labor exhaustus, iam sabbatizabo coquina / presulis ut possim me reparare mihi*), donde Birria manifiesta su deseo de llegar de una vez al destino de su viaje, la ciudad de Liseux, y saciar su apetito en la cocina del obispo⁸³. La editora italiana piensa que puede tratarse del obispo Arnulfo, que ocupó la sede episcopal de Liseux desde 1141 hasta 1181. En 1180 se retiró al convento de San Víctor en París. Por todos estos datos se puede concluir que la comedia *Pamphilus, Gliscerium et Birria* fue escrita entre 1154 y 1180. Alguna otra hipótesis para concretar más su datación no goza de la firmeza necesaria.

A partir de lo aquí expuesto se puede deducir que el autor tal vez fuera un *clericus* de origen inglés o normando que hubiera tenido contactos con los principales focos del saber de Normandía y del valle del Loira⁸⁴. Conocía el territorio entre Évreux y Liseux, y sabía, como puede verse en los vv. 197-198 (*Gliscerium digito visi pingnacula templi / ostendit comites letificando suos*), que lo primero que se ve al llegar a Liseux son los pináculos de su catedral. Savi aventura la hipótesis de que el autor de la comedia quizás fuera Hugo de Nonant, sobrino de Arnulfo, obispo de Liseux, que se educó en Oxford y que llegó a ser archidiácono de Liseux, por lo que conocería bien la ciudad⁸⁵. Frecuentó también los ambientes políticos, lo que podría explicar que citara en su obra a Enrique II. Hugo de Nonant murió en 1198. Sus rasgos literarios, además, no cuadrarían demasiado mal con el estilo de *Pamphilus, Gliscerium et Birria*.

3.10. De Afra et Milone

La obra consta de doscientos cincuenta y seis versos. Los personajes apenas tienen intervenciones directas dado el carácter narrativo de la pieza. Son los siguientes:

⁸³ Cf. SAVI, 1976, pp. 204-207.

⁸⁴ Sobre el término *clericus* cf. infra “La crítica a los clérigos”.

Milón (interviene únicamente en los vv. 195-200, aunque se lo menciona por primera vez ya en el v. 5): campesino, casado con Afra.

Afra (no tiene intervenciones, aunque se la menciona por primera vez en el v. 9): esposa de Milón, una mujer de gran belleza.

Rey (interviene únicamente en los vv. 237-242, aunque se lo menciona por primera vez en el v. 51): ama a Afra, con la que tiene varios encuentros amorosos. Innominado, las referencias a él se hacen con el término *rex*.

Hermanos de Afra (intervienen únicamente en los vv. 173-192, aunque se los menciona por primera vez en el v. 163): acusan a Milón de repudiar a su mujer. Se hace referencia a ellos con el término *fratres*.

El argumento de la obra es el siguiente: el rey se enamora de Afra y, para que su amor sea correspondido, le ruega con súplicas y regalos. La mujer finalmente accede y aprovecha que Milón está fuera cultivando el campo para encontrarse con ella.

Milón sospecha la falta de fidelidad de su mujer. Ésta sin embargo no se arrepiente y mantiene sus infidelidades con el rey, hasta que un día Milón se da cuenta de que el rey ha dejado olvidadas sus sandalias y descubre todo. Milón desprecia por completo a su mujer, que se siente dolida de poder contar con la estima de un rey y no con la de un plebeyo. Afra entonces incita a sus hermanos contra Milón, que acaban denunciándolo ante el rey.

En el juicio hablan primero los hermanos, que acusan a Milón de desatender la viña que se había comprometido a cuidar. Luego es el turno de Milón, que habla confiado en la justicia real. Se defiende sirviéndose de la misma metáfora: él tenía un campo fecundo pero que, mientras se dedicaba a trabajar, un león le destrozó sus bienes. El rey se percata del sentido de las palabras de Milón y recapacita. Decide hacer justicia, por lo que dice a Milón

⁸⁵ Cf. SAVI, 1976, pp. 212-220.

que su campo dará abundantes frutos y será rico y que jamás volverá a aparecer el león. Milón entiende el mensaje del rey y regresa contento a su casa. La ira se aplaca y crece el amor.

La comedia *De Afra et Milone*, también conocida como *Milo*, fue escrita por Mateo de Vendôme⁸⁶. Él mismo da su nombre al final de la obra, en los vv. 255-256 (*non levis arbitrium lingue, non livor obumbret / debile Mathei Vindocinensis opus*). Gracias a sus escritos, se dispone de no poca información sobre su vida, aunque los datos cronológicos son bastante inciertos. Nació en Vendôme en la primera mitad del s. XII. Su primera formación la recibe en Tours con Bernardo Silvestre, que enseñó allí hacia 1150, por lo que se puede deducir que tal vez Mateo nació hacia 1130. Luego permaneció una larga etapa en Orléans y allí compuso *De Afra et Milone* y, en seguida, ya como maestro, el *Ars versificatoria*, una gramática preceptiva que llegó a alcanzar una enorme fama.

A continuación y como consecuencia de sus polémicas, Mateo de Vendôme se trasladó a París, donde, según lo que él mismo dice en *Epistule* I 3, 85 (*Parisiis studui duo per quinquennia; rebus*), se quedó unos diez años⁸⁷. Regresó a Tours y allí compuso su obra *Tobias*, dedicada al obispo de la ciudad, llamado Bartolomé, y al hermano de éste, decano y tesorero de San Martín. Bartolomé fue obispo de Tours entre los años 1174 y 1206, por lo que tal vez *Tobias* fue escrito hacia 1175, al poco de que le hubieran designado obispo. Si esto es así, *Ars versificaroria* habría sido escrita hacia el año 1165 y *De Afra et Milone* en torno al año 1160.

3.11. *Alda*

La comedia consta de quinientos sesenta y seis versos. Aparece la voz de un narrador desde el comienzo que, además, da entrada a los interlocutores. Los personajes que intervienen son:

⁸⁶ Sobre *De Afra et Milone* cf. especialmente BUSDRAGHI, 1976.

⁸⁷ Cf. MUNARI, 1982, p. 90.

Ulfo (interviene por primera vez en el v. 31): padre de Alda. Quiere evitar que su hija tenga contacto con hombre alguno.

Alda (interviene únicamente en los vv. 67-112 y 113): mujer de Ulfo, muere al dar a luz a su hija Alda.

Espurio (interviene por primera vez en el v. 195): criado de Pirro.

Pirro (interviene por primera vez en el v. 209): pretendiente de Alda, que se aprovecha de la ingenuidad de la muchacha.

Espurca (interviene únicamente en el v. 315): amada de Espurio.

Alda (interviene por primera vez en el v. 473): hija de Alda y Ulfo. Muchacha de gran belleza y enorme ingenuidad.

La comedia empieza con un *argumentum* y un *prologus*, donde el autor afirma que su historia está basada en Menandro. La comedia propiamente dicha comienza con los lamentos de Ulfo y la muerte de Alda al dar a luz a su hija, que llevará el mismo nombre que su madre.

Ulfo impide que Alda desde su nacimiento se relacione con hombre alguno: llegada a la edad del matrimonio, Alda no ha visto nunca a un hombre, a excepción de su padre. La belleza de Alda se transforma en una leyenda que enciende el amor de Pirro, que, para conquistar a la muchacha, le pide ayuda a su criado Espurio. Éste le aconseja que regale a Alda un pastel, al que acompañará de ciertos encantamientos. Pirro roba dinero a su padre para conseguir elaborar el pastel. Espurio lo prepara y, cuando Pirro se ha ido, el criado se lo lleva a su amada Espurca, que vive en la más absoluta pobreza, y entre los dos se lo comen.

A la mañana siguiente Espurio se marcha a ver a Pirro y le dice que Alda lo ha golpeado y que no ha querido el pastel. Pirro se desespera. La nodriza de Pirro está muy preocupada por él. Se le ocurre disfrazar a Pirro con los vestidos de su hermana gemela, a la que Ulfo precisamente le había encomendado cuidar a su hija. A continuación Pirro, vestido como su hermana y comportándose como ella, va la casa de Alda. La muchacha no se da cuenta del engaño. Pirro empieza a contarle cómo conseguir no morir del todo y, aprovechándose de la simplicidad de la muchacha, consume su amor. Alda, que todavía no ha descubierto la verdadera condición de Pirro, se muestra encantada con la enseñanza que ha recibido y pregunta por el extraño objeto que le ha causado tanto placer. Pirro, entre risas, le responde que lo ha comprado en el mercado.

Finalmente Pirro regresa a su casa. La nodriza descubre la alegría en su rostro y Pirro y su hermana recuperan su aspecto originario. El vientre de Alda revela que está embarazada. El padre le echa en cara que ha tenido contacto con un hombre pero Alda lo niega rotundamente. Ulfo piensa que es imposible doblegar la ligereza de la mujer y llega a la conclusión de que la hermana de Pirro es hermafrodita. La Fama hace llegar estas palabras a toda la ciudad. Pirro entonces, para salvar el honor de su hermana, confiesa su engaño. Alda y Pirro se casan.

La comedia *Alda* fue escrita por Guillermo de Blois⁸⁸. Su autoría se conoce gracias a una carta de Pedro de Blois a su hermano Guillermo. Pedro fue canciller de Canterbury y luego archidiácono de Bath. Gozó de la amistad de Enrique II de Inglaterra. Preocupado por su hermano Guillermo, le escribe una carta animándole a renunciar a los honores de los cargos eclesiásticos no acordes con la humildad monástica. Al enterarse de que Guillermo ha seguido sus consejos, Pedro le envía una segunda carta en la que le manifiesta su alegría. Es en esta carta, fechada en el año 1170, donde Pedro, al hablar de la actividad literaria de su hermano, menciona la comedia *Alda*. En consecuencia, *Alda* se suele datar como algo anterior a 1170.

⁸⁸ Sobre *Alda* cf. especialmente BERTINI, 1998b.

3.12. Lidia

La comedia consta de quinientos cincuenta y seis versos. Se registra la voz de un narrador desde el comienzo que, además, va dando entrada a los diferentes interlocutores. Los personajes que intervienen son:

Lidia (interviene por primera vez en el v. 51): mujer de Decio. Está enamorada de Pirro.

Lusca (interviene por primera vez en el v. 61): criada de Lidia. La ayuda para conquistar el amor de Pirro.

Pirro (interviene por primera vez en el v. 73): caballero de la corte del duque.

Pajes (intervienen únicamente en los vv. 367-368 y 370): sirven la bebida al duque. Se les nombra con el término *pubes*.

Decio (interviene por primera vez en el v. 392): es el duque. Marido de Lidia.

El autor abre la comedia con un prólogo donde manifiesta que quiere denunciar los engaños de las mujeres. Asegura que su obra es mejor que *Geta* y añade unas palabras contra un envidioso -probablemente Mateo de Vendôme⁸⁹-. El autor describe a continuación cómo Lidia está enamorada de Pirro y ésta decide confesárselo a través de su criada Lusca. Pirro contesta que él permanecerá fiel a Decio. Lusca regresa junto a su señora mientras considera que las mujeres son incapaces de controlar sus pasiones.

Cuando Lusca le comunica la respuesta de Pirro, Lidia se lamenta, pero le pide que vuelva otra vez a hablar con él y le prometa lo que sea necesario. La criada obedece y trata de convencer al caballero, afirmando que no será difícil que Lidia pueda engañar a su marido, pues controla completamente sus pensamientos. Pirro quiere comprobar que

⁸⁹ Cf. GUALANDRI-ORLANDI, 1998, pp. 113-115.

realmente es así y le pone tres pruebas: matar el halcón preferido del duque, arrancarle a Decio cinco pelos de la barba y quitarle un diente. Si lo consigue, él corresponderá.

Lidia coge el preciado halcón y lo estrangula delante de todos. Para justificarlo, le dice al duque que debe abandonar los bosques y estar más en palacio. Mientras le acaricia la barba, le arranca cinco pelos y afirma que eran unas canas. Finalmente, haciéndole creer a Decio que tiene un aliento pestilente por culpa de un diente malo, consigue quitárselo con la ayuda de Lusca y de Pirro. Tras superar la tercera prueba, tiene lugar el encuentro amoroso entre Lidia y Pirro. Lidia le asegura al caballero que lograrán engaños todavía mayores.

En efecto, poco después, Lidia, en presencia del duque, disimula que está enferma. Para aliviar la supuesta fiebre sale al jardín acompañada de Decio, Pirro y Lusca. Al llegar junto a un peral, el duque le pide a Pirro que suba al árbol y coja algunas peras. El caballero, una vez arriba, empieza a gritar al duque que pare de hacer actos impúdicos con Lidia. Ésta le dice que las alturas le trastornan la vista. Decio, al bajar Pirro, decide subir él para ver si son bromas de Pirro o del peral. Cuando está en lo alto del árbol, no da crédito a la escena que ve entre su mujer y el caballero, y piensa que debe tratarse de algún efecto óptico. Al final, todos están de acuerdo en que todo ha sido un engaño del peral. El duque manda talar el árbol.

El punto clave para las hipótesis sobre la autoría, origen y datación de *Lidia* es el comienzo de la obra, vv. 7-30, donde se halla una explícita comparación con la comedia *Geta* de Vidal de Blois y una invectiva contra un envidioso adversario que lo acusaba de plagio y que probablemente sea Mateo de Vendôme⁹⁰. En efecto, en su *Ars versificatoria* Mateo se queja en varios pasajes contra Arnulfo de Orléans, de donde se puede deducir que tal vez el autor de *Lidia* sea el propio Arnulfo de Orléans que, a modo de contestación, introduce en el prólogo de su comedia algunas críticas más o menos veladas contra Mateo de Vendôme.

⁹⁰ Sobre *Lidia* cf. especialmente GUALANDRI-ORLANDI, 1998.

Así, en *Lidia* 17-18 (*invide, quid palles? Negat hic cornicula risum: / qui nitet his plumis, est meus iste color*) el autor parece recoger la imagen que Mateo de Vendôme emplea en *Ars versificatoria* I 113 (*ut moveat cornicula risum furtivis nudata coloribus: quidam etenim, quibus gloriosum est aliena vivere quadra, illius topographie versus sibi presumpserunt in proprium usurpare*)⁹¹. Mateo se sirve aquí respectivamente de Hor., *Epist.* I 3, 19-20 (*grex avium plumas, moveat cornicula risum / furtivis nudata coloribus. Ipse quid audes?*) y de Iuv. V 2 (*ut bona summa putes aliena vivere quadra*).

En *Ars versificatoria* III 20 (*“cornicatur inops rationis Rufus; in usum / fraudis dispensat mentis et oris opus”*. *Hic similiter, quod est proprium cornicis, scilicet cornicari, attribuitur Rufo*) Mateo insulta a Arnulfo, al que se refiere a través de un conocido sobrenombre, *Rufus*⁹². La expresión *inops rationis* se encuentra ya en Stat., *Theb.* I 373 (*stat rationis inops, iam iamque aut saxa malignis*); Prud., *Ham.* 363 (*mens vulgi rationis inops, non cursus equorum*); y Claud. 20, 429 (*illa natat rationis inops et caeca profundum*). Asimismo Mateo, en la descripción de Ulises de *Ars versificatoria* I 52 y en *Epistule* I 8, 41-42 (*quod natura dedit, usu doctrina magistro / auget, sedulitas continuata ligat*), expresa que la *ratio* es un don de la naturaleza⁹³. Pues bien, el autor de *Lidia* parece salir al paso del insulto y de estas ideas de Mateo de Vendôme especialmente en los vv. 21-22 (*invide, si nescis, ratio non omnis in uno est: / ut labor exquirat, unus et alter habet*) y 27 (*si labor et studium Grecis prefecit Homerum*), donde destaca por el contrario la importancia del trabajo y el esfuerzo.

La comedia *Lidia*, además, con sus sátiras hacia el mundo de la nobleza, encuadra perfectamente bien en el ambiente de corrupción moral que caracterizaba, según testimonios de la época, a la ciudad de Orléans en el s. XII. Arnulfo, del que no se poseen muchos datos biográficos, fue discípulo de Hilario de Orléans y enseñó en esta ciudad. Allí coincidió con Mateo de Vendôme, antes de que éste, como consecuencia de sus polémicas, tuviera que marcharse a París.

⁹¹ Cf. FARAL, 1982, p. 150.

⁹² Cf. FARAL, 1982, p. 172.

⁹³ Para el texto de *Epistule* cf. MUNARI, 1982, p. 103.

De acuerdo con lo aquí mostrado el *terminus post quem* de *Lidia* sería la fecha de la comedia *Geta* (1125-1130) y, sobre todo, la de *Ars versificatoria*, que, como se ha visto a propósito de *De Afra et Milone*, debe datarse en torno al año 1165⁹⁴. *Lidia* podría haberse escrito en torno al 1170, ya que la respuesta a los ataques de Mateo de Vendôme no debería demorarse mucho.

También es interesante para la cronología de *Lidia* su relación con la comedia *Alda*. Gualandri y Orlandi, tras un examen bastante completo, defienden cierta dependencia de *Lidia* respecto a la comedia de Guillermo de Blois⁹⁵. *Alda*, según lo dicho más arriba, fue escrita un poco antes de 1170, fecha que refuerza los datos ahora expuestos⁹⁶.

Para el *terminus ante quem* en este caso tiene cierta relevancia la datación del manuscrito más antiguo de *Lidia*. Se trata del *Vindobonensis 312*, que es del cuarto decenio del s. XIII. Sin embargo, un análisis del texto revela que puede depender de un arquetipo, que a su vez se dataría a finales del s. XII.

Con el fin de poder ofrecer unos datos cronológicos más fiables para la comedia, los editores italianos también han rastreado posibles alusiones de la obra a hechos y personajes históricos⁹⁷. En este sentido llama la atención el paralelismo de Decio, Lidia y Pirro con Luis VII, rey de Francia, Leonor, duquesa de Aquitania, y Enrique, duque de Normandía y futuro Enrique II, rey de Inglaterra. Leonor, tras la disolución de su matrimonio con Luis VII en 1152, acabó casándose con Enrique. Asimismo algunas de sus actuaciones y ciertos rasgos de su carácter parecen tener su reflejo en los personajes de *Lidia*. Además el nombre de *Pirrus* puede significar “rojo” y de ese color era el cabello de Enrique.

Con todos estos datos, Gualandri y Orlandi concluyen que Arnulfo pudo escribir la comedia a finales de los años 60, antes del asesinato de Tomás Becket en 1170 o de los graves conflictos con Francia, acontecimientos que confirieron a Enrique II una fama de

⁹⁴ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Geta* y *De Afra et Milone* respectivamente.

⁹⁵ Cf. GUALANDRI-ORLANDI, 1998, pp. 140-142.

⁹⁶ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Alda*.

⁹⁷ Cf. GUALANDRI-ORLANDI, 1998, pp. 142-152.

dureza y crueldad que no cuadran bien con la imagen de *Pirrus* ofrecida en la comedia. Cabe pensar también que *Lidia* circularía en ámbitos restringidos hasta la muerte de Luis VII en 1180, a partir de la cual se empezó a difundir en gran manera y con completa libertad.

3.13. *Baucis et Traso*

Baucis et Traso consta de trescientos veinticuatro versos. Desde el principio aparece la voz de un narrador, que, además, va dando paso a los interlocutores. Los personajes que intervienen son:

Baucis (interviene por primera vez en el v. 32): alcahueta. Deseosa de dinero, tiene como protegida a Glicería.

Trasón (interviene por primera vez en el v. 44): joven caballero que pretende a Glicería.

Davo (interviene por primera vez en el v. 99): criado de Trasón. Ayuda a su amo a conseguir el amor de Glicería.

Birria (interviene por primera vez en el v. 221): enemigo de Davo.

Glicería (interviene únicamente en los vv. 273-278): la muchacha pretendida por Trasón. Trabaja para Baucis.

El argumento de la comedia es así: Baucis arregla a Glicería para hacerla más atractiva y se la ofrece al caballero Trasón, que acepta. Pero Baucis entonces demora el encuentro. El caballero le da un anillo de oro, paga todas las compras de la alcahueta y le hace muchos regalos, pero no consigue nada.

Trasón se arrepiente de haber hecho tantos donativos y se vuelve a su casa. Desesperado acaba pidiendo ayuda a Davo. El criado va a ver a la alcahueta. Los dos se enzarzan en un largo intercambio de insultos y Davo acaba pegándola. Gliceria tiene que separarlos. Finalmente Davo consigue de Baucis que Trasón vaya por la noche para hablar con la muchacha.

Davo regresa eufórico, pero, para evitar los golpes de su amo por la tardanza, le cuenta lo sucedido entre muchas exageraciones. Al caer la noche Trasón y Davo salen en silencio. El criado se adelanta un poco para despejar el camino mientras Trasón se oculta en una gruta cercana. Birria, un enemigo de Davo, les ha seguido y decide burlarse de Trasón, sin que éste se dé cuenta, orinándole encima. Y así lo hace cuando Trasón sale de la gruta porque pensaba que estaba lloviendo. Davo regresa después de acordar con Baucis que él se va a llevar la mitad de lo que ella gane. Al llegar, descubre a Birria y le hace ver a su amo que se han burlado de él. Birria huye, pero Davo logra darle alcance y golpearle varias veces.

Trasón llega por fin a casa de Baucis, donde es bien acogido. Aparece Gliceria y le miente a Trasón diciendo que ella quiere conservar su virginidad. Baucis finge amonestar a Gliceria y Trasón hace entrega de más regalos. Finalmente Baucis acuerda con Trasón la hora de la noche siguiente en la que se va a producir el encuentro. Cuando Trasón y Davo se han marchado, Baucis comienza a preparar pociones para conseguir mantener la virginidad de una meretriz. A la noche siguiente se produce el encuentro entre Trasón y Gliceria.

Baucis et Traso se encuentra en un único manuscrito, el *Bernensis Bibl. Publicae* 568, del s. XII⁹⁸. La comedia además tuvo una difusión mínima, por lo que no se dispone de información sobre su cronología, autoría y localización. Para aportar algo de luz sobre estas cuestiones hay que recurrir al análisis del manuscrito y sobre todo a datos que puedan desprenderse del texto de *Baucis et Traso*. El manuscrito transmite textos procedentes fundamentalmente del norte de Francia y de Inglaterra, y pueden remontarse en algunos

⁹⁸ Sobre *Baucis et Traso* cf. especialmente ORLANDI, 1980.

casos hasta 1170. Está dividido al menos en tres secciones. En la que se encuentra *Baucis et Traso* destacan obras inglesas.

El *terminus post quem* puede establecerse en función de las relaciones con la comedia *Geta*, datada en torno a los años 1125-1130⁹⁹. En efecto, *Baucis et Traso* se basa para varios de sus versos en esa obra de Vidal de Blois, en especial cuando Birria consigue burlarse de Trasón escondido en una gruta, un episodio en el que el autor recrea claramente lo sucedido en *Geta*¹⁰⁰. También son relevantes las coincidencias con la comedia *Alda*, fechada a finales de los años 60¹⁰¹. Esta obra de Guillermo de Blois, además, parece estar relacionada con *Pamphilus, Gliscerium et Birria*, lo que podría poner de manifiesto la relación de *Alda* con el mundo anglonormando¹⁰².

Como consecuencia de todos estos datos, se puede pensar que la comedia *Baucis et Traso* fue escrita después de 1170. A pesar de que las informaciones apuntan a que su procedencia geográfica puede situarse en el ambiente cultural de uno y otro lado del Canal de la Mancha -prácticamente el mismo-, sin embargo en el latín del autor se vislumbra cierta influencia del sustrato francés.

3.14. *Miles gloriosus*

Miles gloriosus consta de trescientos sesenta y seis versos. Se registra la voz de un narrador desde el comienzo que, además, da entrada a los interlocutores. Los personajes que intervienen son:

Ciudadano (interviene por primera vez en el v. 41): es muy rico. Sufre los engaños de su mujer y del caballero. Innominado, se hace referencia a él con el término *civis*.

⁹⁹ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Geta*.

¹⁰⁰ Para un elenco detallado de las semejanzas de *Baucis et Traso* con *Geta* cf. ORLANDI, 1980, p. 248, especialmente n. 14.

¹⁰¹ Para las semejanzas con *Alda* cf. ORLANDI, 1980, p. 248, n. 17. Sobre la cronología de *Alda*, cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de esa comedia.

¹⁰² Para las semejanzas entre *Pamphilus, Gliscerium et Birria* y *Alda*, cf. ORLANDI, 1980, p. 248, n. 19. Sobre la procedencia geográfica de *Pamphilus, Gliscerium et Birria* cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de esa comedia.

Mujer del ciudadano (interviene por primera vez en el v. 71): ama al caballero. Innominada, las referencias a ella se hacen con términos como *amica* o *uxor*.

Caballero (interviene por primera vez en el v. 163): está caracterizado por su ambición de riquezas. Innominado, se le nombra con los términos *eques* y *miles*.

El argumento se puede resumir de la siguiente manera: un caballero llega a Roma donde hace un trato con un ciudadano muy rico del que recibe una bolsa de monedas. Después el caballero se encuentra con la mujer del ciudadano, aunque él desconoce quién es ella. Ésta acaba declarándole abiertamente que ella busca su amor y él su dinero. Él corresponde a ese amor y a cambio recibe una bolsa llena de monedas. Luego el caballero reparte con el ciudadano las riquezas conseguidas, pero éste se da cuenta de dónde provienen. El caballero al hablar va delatándose sin querer. El ciudadano disimula y lo anima para que pruebe a repetir su gesta otra vez.

El caballero así lo hace. El ciudadano avisa entonces a los hermanos de su mujer e irrumpen en la casa. El caballero se esconde tras un tapiz. Ella finge dormir y acaba acusando a su marido de loco. Cuando el ciudadano y los hermanos se han ido, el caballero recibe su dinero, que vuelve a repartir con su consternado socio.

Al día siguiente el ciudadano se marcha de su casa y llega el caballero. Al rato vuelve el ciudadano y el caballero se esconde bajo el colchón. La mujer hace ver a sus hermanos la locura de su marido, que es expulsado de su propia casa. El caballero vuelve a llevarse sus ganancias que las reparte de nuevo con el ciudadano.

La misma situación vuelve a producirse al día siguiente. En esta ocasión el caballero se esconde en un arca cerrada con llave. El marido pide que se registre cada rincón de la casa. La mujer decide entonces prender fuego a la cocina. Cuando pasa el peligro, la mujer saca a su amante del arca y le da un montón de riquezas, que vuelven a ser repartidas con el

ciudadano. Éste decide tender su trampa definitiva al caballero invitándole a una fiesta en su honor.

Entonces el ciudadano le dice a la mujer que cambie su aspecto. Acuden también sus hermanos. Una vez en la fiesta, éste empieza a contar sus aventuras amorosas. Cuando va a describir lo que sucedió la última vez, la mujer le hace una señal y el caballero se percata de todo lo que está sucediendo. Rápidamente afirma que lo que ha contado no era más que parte de un sueño. Los hermanos dan crédito a las palabras del caballero. El ciudadano se acaba marchando al exilio y el caballero hereda todas sus posesiones.

La autoría de *Miles gloriosus* es una cuestión muy debatida, y, en consecuencia, también su cronología y localización¹⁰³. Pareto toma como punto de partida de sus argumentaciones la acusación de plagio que Mateo de Vendôme, como ya se ha visto, dirige en su *Ars versificatoria* contra Arnulfo de Orléans¹⁰⁴. El prólogo de *Lidia* saldría al paso de esta crítica y de ahí que la comedia sea atribuida a Arnulfo de Orléans. Pareto piensa que Arnulfo realmente había llevado a cabo ese plagio en *Miles gloriosus*, asignándole de esta manera la autoría de esta comedia elegíaca. Según el análisis del editor italiano, donde queda claramente de manifiesto el plagio es en la descripción de un jardín de *Miles gloriosus* 269-282¹⁰⁵. El autor de la comedia habría hecho uso aquí de unos versos de Mateo de Vendôme que tienen su reflejo en otra larga descripción de un jardín en *Ars versificatoria* I 111¹⁰⁶. También podrían verse ecos de todo esto en *Lidia* 495-496 (*fons fluit in medio; ramis loca fontis opacat / una pirus, vere gaudia veris habens*) y 505-506 (*sistitur hic, facies que loci succinnit amori; / laudantur flores et placet unda sonans*).

De acuerdo con todo esto, el orden de las obras sería el siguiente: *Miles gloriosus*, *Ars versificatoria* y *Lidia*. Teniendo en cuenta la supuesta relación de *Miles gloriosus* con *Ars versificatoria* y partiendo de una datación bastante tardía de esta obra de Mateo de

¹⁰³ Sobre *Miles gloriosus* cf. especialmente PARETO, 1983; y GUALANDRI-ORLANDI, 1998, pp. 152-156.

¹⁰⁴ Cf. PARETO, 1983, pp. 13-18. Sobre estas cuestiones cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Lidia*.

¹⁰⁵ Para el análisis de estos versos cf. infra “La atracción del lujo”.

¹⁰⁶ Para el texto de *Ars versificatoria* cf. FARAL, 1982, pp. 148-149.

Vendôme, Pareto sostiene que Arnulfo de Orléans habría escrito esta comedia hacia 1175¹⁰⁷.

Sin embargo, estas conclusiones no son compartidas por muchos estudiosos. Así, por ejemplo, Suchomski y Willumat ya habían negado el orden cronológico de *Miles gloriosus*, *Ars versificatoria* y *Lidia*, y habían defendido que las descripciones del jardín de *Miles gloriosus* y *Ars versificatoria* simplemente seguían los elementos tópicos de un *locus amoenus*¹⁰⁸. Gualandri y Orlandi, por su parte, tras analizar con detenimiento las relaciones entre *Lidia* y *Miles gloriosus*, piensan que es un argumento excesivamente débil basar el supuesto plagio en las semejanzas de las descripciones del jardín, y no creen probable que el autor de *Miles gloriosus* sea también Arnulfo de Orléans¹⁰⁹. Aunque hay paralelismos entre *Miles gloriosus* y *Lidia*, los rasgos estilísticos como, por ejemplo, la mayor profundidad psicológica de los personajes en esta última comedia, refuerzan la idea de que deben ser obras de diferentes autores. Es más, Gualandri y Orlandi se muestran partidarios de entender *Lidia* como fuente de *Miles gloriosus* y no al revés.

3.15. *De mercatore*

Esta obra sólo consta de cien versos. Desde el principio aparece un narrador. Los personajes que en ella intervienen son:

Mercader (interviene únicamente en los vv. 52 y 77-96): está caracterizado por su afán de riquezas. Innominado, se le nombra con términos como *institor*, *sponsus* o *vir*.

Mujer del mercader (interviene únicamente en los vv. 55-62): es infiel a su marido. Innominada, las referencias a ella se hacen con términos como *mater*, *mecha* o *sponsa*.

¹⁰⁷ Cf. PARETO, 1983, pp. 19-26. Sobre los datos biográficos de Mateo de Vendôme cf., en este mismo apartado, el análisis de *De Afra et Milone*.

¹⁰⁸ Cf. SUCHOMSKI-WILLUMAT, 1979, pp. 278-279.

¹⁰⁹ Cf. GUALANDRI-ORLANDI, 1998, pp. 152-156.

Su argumento es el siguiente: un mercader decide emprender un viaje por mar en busca de fortuna, dejando en su casa a su mujer. Al poco tiempo, la mujer le es infiel y da a luz un hijo. Cuando el niño es mayor, regresa el mercader lleno de riquezas y el hijo lo saluda como padre. La madre le explica a su marido que ella comió nieve y quedó embarazada. El padre finge amor por su hijo pero, sin embargo, simulando que tiene que volver a embarcarse por negocios, le pide al muchacho que lo acompañe. En un momento del viaje vende al niño y con el dinero ganado regresa a su casa. La madre, al verlo regresar solo, le pregunta dónde está su hijo. El marido le cuenta que ha sucedido una desgracia: en su viaje llegaron a la región donde el sol brilla con más fuerza y entonces el niño, como procedía de la nieve, se derritió.

La historia de un niño que fue concebido a partir de la nieve gozó de una gran difusión en la Edad Media¹¹⁰. El testimonio más antiguo se encuentra ya en *Carmina Cantabrigiensia* (ss. X-XI). Los cien versos de *De mercatore* aparecen únicamente en el código *Vaticanus Reginensis Latinus 344*, de origen probablemente francés, que fue compuesto entre finales del s. XII y comienzos del s. XIII. Junto a *De mercatore*, Busdraghi decide editar otros textos relacionados con la historia del niño que nace de la nieve: *Ridmus de mercatore*, 17 estrofas transmitidas también en el *Vaticanus Reginensis Latinus 344*; *De mercatore et eius uxore* o *De sponsa et marito absente*, una composición atribuida a Gualterio el Inglés; tres pequeñas referencias en verso que aparecen en *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf, la última de las cuales se halla también en su *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, después de una breve exposición en prosa; dos dísticos alusivos que se encuentran también en el código del Vaticano y otros dos del manuscrito C 58 de la Zentralbibliothek de Zürich.

Con los datos que se tienen no es posible establecer ninguna relación de dependencia entre estos textos. Únicamente se puede afirmar, atendiendo a la datación del manuscrito, que *De mercatore* fue escrito a finales del s. XII o comienzos del s. XIII.

¹¹⁰ Sobre *De mercatore* cf. especialmente BUSDRAGHI, 1980.

3.16. *De tribus puellis*

La comedia tiene trescientos versos. Los personajes que intervienen son:

Poeta (además de ser el narrador de la obra, intercala varios parlamentos propios, el primero de los cuales empieza en el v. 59): juez en el certamen musical entre las muchachas. Innominado.

Tres muchachas (intervienen únicamente en el v. 70, a excepción de la que canta en tercer lugar, que pronuncia además varios parlamentos, el primero de los cuales empieza en el v. 115): participan en el certamen musical. La vencedora es la pretendida del poeta. Innominadas, se hace referencia a ellas con términos como *puellae* o *virgines*.

El argumento es el siguiente: el poeta cuenta cómo, mientras iba por un camino con la compañía de Amor, vio venir a tres muchachas. Por su belleza, bien podrían ser Venus, Juno y Palas. Las tres jóvenes discutían para ver quién era más docta en el canto y buscaban a un juez para que decidiera. Una llevaba rosas, otra un fruto y la última un ramo. Una de ellas destaca especialmente por su hermosura. El poeta la saluda y se presenta como posible juez en la disputa. Las tres aceptan y se dirigen a una sombra para comenzar el certamen.

Primero canta la que portaba la rosa y refiere las luchas de Júpiter. En segundo lugar interviene la que llevaba el ramo y canta los amores de Paris. Finalmente actúa la queda y empieza a describir cómo Júpiter raptó a Europa. Resultó la de mejor voz, pues cantaba como Orfeo o como las sirenas. El poeta la nombra vencedora del certamen. Ella, en recompensa, se muestra dispuesta a concederle cualquier cosa que desee. El poeta dice que igual que Paris pidió en recompensa a la mujer más bella, también él la quiera a ella como premio. La muchacha acepta.

Al declinar el día, el poeta va al castillo de la muchacha. Entonces, para comprobar si realmente ella va a ser fiel a su palabra, él hace ademán de irse a casa, pero su amada lo

retiene. Se prepara entonces una gran cena, rebosante de comida y bebida. Después se dispone el lecho y el poeta consigue el amor de su pretendida.

No hay datos sobre su cronología, autoría y localización geográfica¹¹¹. Pittaluga piensa que, por sus características estilísticas, la obra se encuadra perfectamente en la *aetas ovidiana* y en todo el ambiente cultural del s. XII¹¹². Además, dadas sus semejanzas con *Pamphilus*, el editor italiano -siguiendo una cronología bastante tardía de esa comedia- sostiene que *De tribus puellis* fue escrita hacia finales del s. XII y comienzos del XIII. Su autor es desconocido.

3.17. *De tribus sociis*

La comedia de *De tribus sociis* se encuentra en tres redacciones:

a) La que aparece en *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf. Está escrita en veintidós hexámetros. Se halla recogida en veintiocho manuscritos, aunque en el *Oxoniensis Laud. Misc. 515* aparece independiente a *Poetria nova*.

b) La que se encuentra en el *codex Vaticanus Reginensis Latinus 344*. Está en diez dísticos elegíacos.

c) La que aparece en el *codex Vindobonensis 312*. En veinticinco hexámetros.

Los personajes que intervienen son:

Protagonista (además de ser el narrador de la obra, intercala parlamentos propios en los vv. 14-15 de la redacción de *Poetria nova*, en los vv. 13-14 y 19 del código vaticano, y en los vv. 21-22 del *Vindobonensis 312*): sufre los agravios del mercader. Innominado.

¹¹¹ Sobre *De tribus puellis* cf. especialmente PITTALUGA, 1976.

¹¹² Cf. PITTALUGA, 1976, pp. 300-301.

Mercader (interviene únicamente en el v. 11 del código vaticano y en el v. 13 del *Vindobonensis 312*): increpa al protagonista. Innominado, se hace referencia a él como *unus... circumdatus urnis*.

Compañero (interviene únicamente en los vv. 17-19 de la redacción de *Poetria nova*, en los vv. 17-18 del código vaticano y en los vv. 17-18 y 23 del *Vindobonensis 312*): ayuda a su compañero. Innominado, se le nombra con el término *socius*.

El argumento es el siguiente: tres compañeros carecen de un siervo que les prepare la comida, por lo que se van turnando día a día en ese encargo. Dos ya han trabajado y llega el turno del tercero. Éste coge la jarra para ir a por agua pero tropieza y la jarra se rompe. Se acerca al mercado para comprar una. El vendedor lo confunde con un ladrón y empieza a increparlo. El protagonista se marcha de allí lleno de vergüenza. Cuando encuentra a uno de sus compañeros, le cuenta lo sucedido.

En las redacciones de *Poetria nova* y del código vaticano la historia continúa así: el protagonista le dice que regresará allí, pero le pide a su socio que lo acompañe y le anuncie que ha fallecido su padre. El protagonista vuelve al mercado y coge una jarra con cada mano. Se acerca su compañero y le grita que su padre ha fallecido. El protagonista, simulando un gran susto, choca jarra contra jarra, destrozándolas, y sale corriendo.

En el *Vindobonensis 312* se cuenta lo mismo pero aquí es el protagonista el que anuncia la muerte del padre y su compañero el que rompe las jarras¹¹³.

No han sido pocos los intentos de establecer una cronología y autoría para *De tribus sociis*¹¹⁴. El hecho del que se parte es que Godofredo de Vinsauf transmite en su *Poetria nova*, como ejemplo de *res iocosa*, la obra *De tribus sociis*. Esta gramática preceptiva está dedicada a Inocencio III, que fue papa entre 1198 y 1216, por lo se suele fechar entre finales del s. XII y comienzos del s. XIII. La cuestión está en saber si *De tribus sociis* es

¹¹³ Sobre las contradicciones que existen entre las tres redacciones cf. CADONI, 1980a, pp. 327-330.

¹¹⁴ Sobre *De tribus sociis* cf. especialmente CADONI, 1980a.

original de Godofredo de Vinsauf o, por el contrario, éste lo toma de otro autor al que no cita.

Cadoni cree encontrar la solución al problema en el manuscrito *Oxoniensis Laud. Misc. 515*, donde *De tribus sociis* se halla de manera independiente a *Poetria nova* y, sin embargo, también está atribuida a Godofredo de Vinsauf¹¹⁵. El manuscrito de Oxford es de comienzos del s. XIII. Por todos estos datos se puede concluir que *De tribus sociis*, tal como se conoce hoy en día, fue escrito por Godofredo de Vinsauf y que debe fecharse a finales del s. XII o comienzos del XIII. Esto no excluye que Godofredo se inspirara en algún original en prosa.

Por lo que respecta a la redacción del *Vaticanus Reginensis Latinus 344*, Jahnke ya la consideraba un reelaboración poco afortunada, llena de contradicciones y de incongruencias¹¹⁶. Lo mismo puede decirse de la redacción del *Vindobonensis 312*.

3.18. *De more medicorum*

La comedia consta de trescientos cuarenta y seis versos. Se registra la voz de un narrador desde el comienzo que, además, da entrada a los personajes. El narrador adquiere gran protagonismo en el final moralizante de la obra. Los personajes que intervienen en ella son:

Médico (interviene por primera vez en el v. 8): está caracterizado por su avaricia. Innominado, se le nombra con el término *medicus*.

Enfermo (interviene por primera vez en el v. 55): sufre los daños tanto de la enfermedad como de la sed de riquezas del médico. Innominado, las referencias a él se hacen con términos como *aeger* o *infirmus*.

¹¹⁵ Cf. CADONI, 1980a, p. 309.

¹¹⁶ Cf. JAHNKE, 1891, pp. 59 ss.

Criado del enfermo (interviene por primera vez en el v. 67): lleva los recados entre el enfermo y el médico. Innominado, se hace referencia a él con términos como *famulus* o *nuntius*.

El narrador, en unos versos iniciales que hacen la función de prólogo, afirma que la obra está escrita para prevenir al lector frente a los médicos. La comedia propiamente dicha empieza con el médico examinando la orina que le ha llevado en una bacinilla el criado del enfermo. El médico explica que la situación es grave y que puede empeorar, y añade que él no va a atender a nadie que no le pague antes, pues ya le han engañado muchas veces. No obstante le aconseja que se tome un jarabe y que haga una dieta especial.

El criado se lo comunica al enfermo y éste, asustado, le pide que vuelva a ver al médico y le suplique que vaya a verlo. El criado obedece, pero el médico asegura que no podrá ir hasta el día siguiente. Por la mañana el criado le lleva de nuevo la bacinilla. Tras examinarla, el médico visita al enfermo. Le interroga, le toma el pulso y cuenta cómo la gente no le paga lo que le había prometido mientras estaba enferma, aunque en esta ocasión está dispuesto a curarlo gratis. El paciente, no obstante, le paga y el médico le prepara un jarabe. Tras beberse, el enfermo empeora, pero le duele más haber perdido su dinero. El médico trata de convencerlo de que el jarabe ha sido beneficioso y que ha predispuesto su cuerpo para la siguiente medicina. El paciente se la toma pero no consigue evacuar su vientre.

Una vez más el criado va en busca del médico, que se asombra de que el medicamento no haya funcionado, y explica, jugando con el doble sentido de las palabras, que el problema radica en que el enfermo es muy agarrado y no quiere soltar nada. El criado entonces regresa al lado de su amo y éste le insta para que lleve al médico una cerdita bien alimentada.

Cuando el médico recibe el regalo, vuelve junto al enfermo. Le interroga con detalle y le da otra vez la misma medicina. No consigue nada. El médico le manda un supositorio, pero también es inútil. Entonces el médico ordena que se le haga una lavativa y el enfermo

empieza a curarse poco a poco. La comedia acaba con una larga crítica contra la sed de riquezas de los médicos, la omnipotencia del dinero y la avaricia.

Los manuscritos en los que se conserva *De more medicorum* son de los ss. XIV y XV, por lo que cabe pensar que la comedia se remonta por lo menos al s. XIII¹¹⁷. Para establecer una cronología más precisa resulta clave la obra de Jeremías de Montagnone, *Compendium moralium notabilium*, que se puede fechar entre el 1295 y el 1320 o 1321. En ella Jeremías menciona a los siguientes autores y obras, siguiendo, en principio, un orden cronológico: *Jacobus Beneventanus versilogus*, *Urso Ianuensis versilogus*, *Nilichinus versilogus*, *Ricardus iudex Venusinus versilogus*, *Auctor libelli de moribus medicorum*, *Auctor libri de moribus qui incipit astrolabi*, *Bellinus doctor grammaticus*, *Montenarius Paduanus*¹¹⁸.

Obviamente no hay que conferir un valor absoluto a la sucesión cronológica de Jeremías de Montagnon. Menciona en primer lugar a Jacobo de Benevento, autor de la comedia elegíaca *De uxore cerdonis*, que probablemente fue nombrado por el papa Inocencio IV canciller de esa ciudad en el año 1247¹¹⁹; luego a Orsón de Génova, autor de un canto épico para celebrar la victoria de los genoveses sobre Federico II en 1242; a continuación a Quilichino de Espoleto, que escribió *Historia de preliis* en 1236; a Ricardo de Venosa, que compuso la comedia elegíaca *De Paulino et Polla* entre 1228 y 1229¹²⁰. Después de *De moribus medicorum* Jeremías cita, sin conocerlo, *Versus ad filium* de Pedro Abelardo, que murió en 1142; luego a Belino Bixolo, autor de un *Speculum vite* entre 1260 y 1277; y finalmente a Montenaro de Padua, autor de *De lima cleri* en la segunda mitad del s. XIII.

A raíz de estas informaciones Brünholzl es partidario de situar la comedia en torno al 1250¹²¹. Gatti, por su parte, prefiere no precisar tanto y propone fechar la comedia en la primera mitad del s. XIII.

¹¹⁷ Sobre *De more medicorum* cf. especialmente GATTI, 1998b.

¹¹⁸ Texto según GATTI, 1998b, p. 385.

¹¹⁹ Sobre Jacobo de Benevento cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de *De uxore cerdonis*.

¹²⁰ Sobre Ricardo de Venosa cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de *De Paulino et Polla*.

¹²¹ Cf. BRUNHÖLZL, 1955, p. 293.

La autoría de *De more medicorum* sigue siendo desconocida. El elenco de autores ofrecido por Jeremías de Montagnon está constituido mayoritariamente por autores italianos, el hecho de que todos los manuscritos que transmiten la comedia sean de origen italiano, las semejanzas en algunos versos con *De Paulino et Polla* y *De uxore cerdonis*, comedias de procedencia italiana, hacen pensar que la comedia fue escrita efectivamente en Italia. Y quizás, por precisar un poco más, en el sur de Italia, dadas las relaciones de la comedia con la escuela de medicina de Salerno.

3.19. *Asinarius*

La comedia *Asinarius* tiene una extensión de cuatrocientos dos versos. Aparece un narrador desde el principio que, además, va dando entrada a los interlocutores. Los personajes que intervienen son:

Reina (interviene únicamente en los vv. 13-20): madre del asno. Innominada, se la nombra como *mater* o *regina*.

Rey (interviene únicamente en los vv. 32-38): padre del asno. Innominado, las referencias a él se hacen con el término *rex*.

Asno (interviene por primera vez el v. 52): heredero al trono. Hasta el v. 399 no aparece su nombre, *Neoptolomus*. A lo largo de la obra se hace referencia a él con términos como *asellus*, *dominus*, *mimus* o *sponsus*.

Citarista (interviene únicamente en los vv. 56-66, 75-76 y 79-80): enseña al asno a tocar ese instrumento. Innominado, se le nombra con los términos *citharista* y *servus*.

Navegante (interviene únicamente en los vv. 118a-118b): lleva al asno en su barco. Innominado, se le nombra con el término *nauta*.

Portero de la ciudad (interviene únicamente en los vv. 138-140 y 151-157): innominado, se hace referencia a él con el término *ianitor*.

Rey del país lejano (interviene por primera vez en el v. 158): se hace amigo del asno. Innominado, se le nombra con los términos *pater* y *rex*.

Primer sirviente (interviene únicamente en los vv. 181 y 185): encargado de encontrar un sitio para el asno durante el banquete real. Innominado, se hace referencia a él con los términos *dapifer*, *minister* y *officialis*.

Princesa (interviene por primera vez en el v. 282): el rey se la ofrece al asno como esposa. Innominada, las referencias a ella se hacen con términos como *domicella*, *filia*, *puella* o *sponsa*.

Segundo sirviente (interviene únicamente en los vv. 347-366): espía a los esposos en la cámara nupcial. Innominado, se le nombra con el término *servus*.

El argumento se puede resumir de la siguiente manera: un rey y una reina no podían tener hijos. La reina, tras suplicar a los dioses, da a luz a un asno, que poco a poco va creciendo y es educado como el legítimo heredero. Gracias a un maestro acaba dominando también el arte de la cítara.

Un día el asno ve su rostro reflejado en las aguas y cae en la cuenta de su desgracia, por lo que decide coger sus instrumentos de música y huir. El asno viaja por el mar hasta que llega a los confines del mundo, a un reino en el que gobierna un rey famoso por su nobleza, que tiene una única hija. El asno es admitido en la nueva ciudad gracias a sus dotes musicales, con las que sorprende a todos.

Por la noche tiene lugar un gran banquete al que asisten todos los cortesanos. Cada uno ocupa su puesto. Al asno quieren colocarlo junto con los siervos pero, después de mucho insistir, consigue situarse junto a la familia real. El rey le pregunta al asno que si le

gusta la princesa y entonces, ante la respuesta afirmativa, el monarca coloca al animal junto a su hija.

Pasado el tiempo el asno le dice al rey que quiere regresar a su casa. El rey se entristece y le dice que está dispuesto a darle lo que sea para que se quede. El asno rechaza todas las ofertas. El rey finalmente le ofrece a su hija. El asno le promete que en ese caso se quedaría. El rey llama a la hija y le propone el matrimonio con el asno. Ella dice que cumplirá la voluntad de su padre.

Para celebrar la boda se organiza una gran fiesta en la ciudad. Al caer la noche el asno y la princesa se encuentran solos. Un sirviente, siguiendo las órdenes del rey, espía a los esposos. Entonces ve cómo el asno se desprende de su falsa piel de asno y aparece un apuesto joven. Los esposos disfrutan de su noche de amor.

Por la mañana el sirviente cuenta al rey lo sucedido y le sugiere que, durante la próxima noche, le robe la piel de asno y la queme. El rey así lo hace. A la mañana siguiente el joven, al no ver la piel, sale huyendo, pero se encuentra con el monarca. Éste le dice que no puede escapar pero que está dispuesto a compartir el reino, y que, a su muerte, lo heredará todo. El joven acepta y, a la muerte del rey, también acabará heredando el reino de sus padres.

La datación de *Asinarius* hay que fijarla con toda seguridad antes del año 1280¹²². Este *terminus ante quem*, al igual que para *Rapularius*, se explica a partir de la cita de los nombres de estas comedias en el autor alemán Hugo de Trimberg, *Registrum multorum auctorum* 716-721 (*sunt quam plures alii libelli nec despecti, / qui leguntur sepius in scolis et sunt lecti: / Pirrus, Asinarius Milesque ruralis, / simul Rapularius, Femidolus, Jocalis; / horum si materie sint utilitatis / modice, sunt carmina tamen digna satis*)¹²³. El *terminus post quem* está situado por Langosch en torno al año 1200¹²⁴. Deduce esta fecha de la métrica, en concreto a partir de la bisilabicidad de la rima. La cuestión de la autoría, a pesar

¹²² Sobre *Asinarius* cf. especialmente RIZZARDI, 1982.

¹²³ Cf. LANGOSCH, 1942. Sobre *Rapularius* cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de esa comedia.

¹²⁴ Cf. LANGOSCH, 1929, p. 14.

de diferentes hipótesis, sigue estando abierta. En todo caso, teniendo en cuenta el predominio de manuscritos alemanes que contienen la obra y la alusión mencionada de Hugo de Trimberg, lo más probable es que el autor fuera un *clericus* de origen germánico que leyó, ya fuera en Alemania o en Francia, *De nuntio sagaci* y *Pamphilus*, comedias con las que *Asinarius* guarda puntos de contacto¹²⁵.

3.20. *De Paulino et Polla*

La comedia *De Paulino et Polla* es la más extensa del corpus: mil ciento cuarenta versos. Se registra la voz de un narrador desde el comienzo que, además, da entrada a los interlocutores. Intervienen los siguientes personajes:

Pola (interviene por primera vez en el v. 20): anciana que quiere casarse con Paulino.

Fulcón (interviene por primera vez en el v. 39): abogado.

Paulino (interviene por primera vez en el v. 509): anciano que quiere casarse con Pola.

Ciudadanos (intervienen únicamente en los vv. 1045-1046): quieren apredear a Fulcón al que han confundido con un lobo. Se alude a ellos con las palabras *clamor in urbe sonat* (v. 1044).

Campesino (interviene únicamente en los vv. 1073-1084 y 1089-1102): acusa a Fulcón de haberle robado. Innominado, se le nombra con el término *rusticus*.

Juez (interviene únicamente en los vv. 1107-1108): condena a muerte a Fulcón. Innominado, se hace referencia a él con el término *praetor*.

¹²⁵ Cf. RIZZARDI, 1993, pp. 157-161.

El argumento es el siguiente: Pola va a ver al abogado Fulcón. La anciana habla mucho pero no dice el motivo de su visita. El abogado se impacienta y la expulsa de su casa. Pola finalmente confiesa que Paulino, otro anciano como ella, le ha pedido el matrimonio. Ella, en un principio, no quería, pero ha acabado aceptando y desea que Fulcón se encargue del proceso. Fulcón no da crédito a estas palabras y se indigna sobremanera. Pola entonces le dice que pregunte a Paulino. El abogado la interroga insistentemente sobre la dote y ella le detalla los pobres regalos que le entregará a su marido y los que él le va a dar a cambio. Fulcón accede.

Cuando Pola se marcha, Fulcón decide comer algo antes de ir a ver a Paulino, pero en ese momento entra el anciano. Paulino no quiere molestar y asegura que volverá más tarde. Cuando Fulcón regresa a la mesa descubre que un gato le ha robado la comida. Fulcón empieza a lanzar piedras al animal y se pone a perseguirlo. Tropieza en su carrera y cae al barro. Al regresar ve que un perro se lleva su pan y un cerdo desgarrar su mantel.

Llega Paulino de nuevo y el abogado, al escuchar hablar al anciano, un hombre simple, queda atónito por la manera tan culta que tiene de expresarse. Piensa que todo puede ser un sueño y, para comprobarlo, decide golpearlo en varias ocasiones. Paulino le devuelve los golpes y Fulcón se rinde. Éste entonces le cuenta lo sucedido ese día y cómo Pola le ha contado lo de su matrimonio. El anciano le confiesa que en el pasado intentó varias veces casarse con Pola, pero ahora piensa que ya es demasiado mayor y que la vida con una mujer es muy difícil. Fulcón insiste y consigue convencerlo para que se case.

Al caer la noche el abogado acompaña a Paulino a su casa. Al volver, le atacan unos perros y en su huida cae en una fosa con barro. Al día siguiente la gente de la ciudad, viendo los perros alrededor de la fosa, piensan que han capturado a un lobo y empiezan a tirarle piedras. Fulcón, con mucho esfuerzo, logra darse a conocer. En ese momento llega un campesino que dice que unos ladrones le han robado esa noche en su casa y sostiene que Fulcón debe ser uno de ellos, ya que, en su huida, ha caído en la fosa. El campesino consigue llevar a Fulcón ante el juez y éste, considerando que las pruebas eran evidentes, lo

condena a morir decapitado. Fulcón apela al duque Rainaldo, que anula la sentencia del juez y ordena que el abogado sea azotado y que no se ocupe del matrimonio de ancianos.

La cronología, autoría y localización de *De Paulino et Polla* se pueden establecer con cierta precisión¹²⁶. El autor, Ricardo de Venosa, muestra su nombre, su origen y su profesión como juez en los vv. 13-14 (*cuius ad intuitum Venusine gentis alumpnus / iudex Richardus tale peregit opus*). En el v. 11 (*hoc acceptet opus Fredericus Cesar et illud*) dedica su obra al emperador Federico II y en los vv. 1109-1110 (*Raynaldi mox Fulco ducis regnum moderantis / provocat examen, scripta ferenda petens*) menciona al duque Rainaldo, al que define como regente del reino y al que más adelante, en el v. 1114 (*ut dux magnificus evacualet eam*), llama *dux magnificus*¹²⁷.

El marco cronológico de *De Paulino et Polla* queda, por tanto, muy bien definido: en junio de 1228 el emperador Federico II marcha a Tierra Santa dejando como vicario en el reino de Sicilia al duque Rainaldo. Federico II regresa apresuradamente de la cruzada en junio de 1229 para luchar contra las tropas pontificias. Rainaldo cae en desgracia a partir de 1230, cuando Federico II empieza a sospechar de su ambición de poder. En mayo de 1231 Rainaldo es destituido de su cargo y encarcelado.

Con todos estos datos la comedia puede fecharse entre junio de 1228 y mayo de 1231, aunque quizás el *terminus ante quem* más exacto puede ser el regreso de Tierra Santa de Federico II en junio de 1229. Y el autor de la comedia, Ricardo de Venosa, es, en consecuencia, un juez que pertenece al ambiente de los juristas que rodean al emperador.

3.21. *De uxore cordonis*

Esta obra consta de cuatrocientos treinta y seis versos. Se registra la voz de un narrador desde el principio, que además va dando entrada a los diferentes personajes. Esta

¹²⁶ Sobre *De Paulino et Polla* cf. especialmente PITTALUGA, 1986.

¹²⁷ Para el análisis de *De Paulino et Polla* 1109-1110 y 1114 cf. infra “Los juristas”

misma voz adquiere más relevancia en el final moralizante de la pieza. En ella intervienen los siguientes personajes:

Sacerdote (interviene por primera vez en el v. 37): es el pretendiente de la mujer del zapatero. Innominado, se alude a él con los términos *presbiter* y *sacerdos*.

Alcahueta (interviene por primera vez en el v. 54): hace de intermediaria entre el sacerdote y su pretendida. Caracterizada por su vejez, su astucia y su avaricia. Innominada, se la nombra como *anus*.

Mujer del zapatero (interviene por primera vez en el v. 81): caracterizada como una mujer de gran belleza y decencia y obediente en todo a su esposo. Innominada, se hace referencia a ella con los términos *femina*, *mulier* o *uxor*.

Zapatero (interviene por primera vez en el v. 307): aparece ya muy avanzada la comedia, exactamente cuando finaliza el papel de la alcahueta. Caracterizado, como contrapunto de su esposa, por su pobreza, su fealdad y su avaricia que le lleva a pretender vengarse del sacerdote y conseguir de él todas las ganancias posibles. Innominado, se hace referencia a él con los términos *cerdo*, *maritus* o *vir*.

El argumento de la obra es el siguiente: un sacerdote rico se enamora de la mujer de un zapatero pobre y pide ayuda a una anciana alcahueta a la que paga convenientemente. La anciana va a ver a la pretendida, le confiesa el amor del sacerdote y le asegura que la recompensará bien. La mujer le responde que nunca más le debe hacer proposiciones semejantes, y menos refiriéndose a un sacerdote. Luego además le insta a que cambie de modo de vida, especialmente ahora que, dada su edad, está próxima a la muerte. La alcahueta contesta que su mal aspecto no es el resultado de los años, sino de la pobreza y del trabajo.

La vieja transmite al sacerdote el fracaso de su conversación. Éste se lamenta y afirma que prefiere morir a seguir viviendo. La alcahueta decide volver de nuevo a hablar

con la mujer pero antes le aconseja al sacerdote que le envíe regalos para ablandarla. Éste acepta y la vieja se los lleva a la mujer, a la que intenta convencer de nuevo asegurándole que cometerá un pecado mortal si el sacerdote muere de amor. La mujer, al recibir los regalos, accede en principio a la proposición de la alcahueta. Ésta regresa a ver al pretendiente y le pide una gran recompensa a cambio de su trabajo. El sacerdote le responde que estará a su servicio el resto de su vida.

La mujer, mientras tanto, le cuenta a su marido todo lo sucedido y le enseña los regalos que ha recibido. El zapatero alaba su fidelidad a la vez que prepara un plan para vengarse: le dice que, cuando llegue el sacerdote, le haga ver que está sola y finja acostarse con él. El marido llegará entonces y llamará a la puerta. El sacerdote deberá esconderse en un gran odre relleno de estiércol. Si no les ofrece muchos regalos, le sacarán de ahí, a la vista de todos, desnudo y atado.

A la mujer no le gusta lo propuesto, pero obedece a su marido y todo va sucediendo según lo previsto. Sin embargo, cuando el zapatero llama a la puerta, el sacerdote le responde que no moleste y se queda toda la noche con la mujer. A la mañana siguiente el sacerdote le da alegremente las gracias al zapatero.

La comedia acaba con un epílogo moralizante contra los avariciosos y contra los que, por querer engañar a los demás, acaban cayendo en su propia trampa.

El autor da su nombre en el dístico final de la comedia, vv. 435-436 (*Iacobus istud opus metricè descripsit ut omnis, / qui leget hic, discat spernere vile lucrum*)¹²⁸. El problema para los críticos ha radicado en establecer quién es este Jacobo. Ya Ludovico Antonio Muratori lo identificó con Jacobo de Benevento, el autor de *Carmina moralia*¹²⁹. Estos *carmina* traducían al latín y reelaboraban los *Proverbi* de un tal Esclavo de Bari, compuestos antes de 1235, y pueden fecharse antes de 1300. En efecto, las relaciones entre

¹²⁸ Sobre *De uxore cerdonis* cf. especialmente BERTINI, 1998c. Para el análisis de estos versos cf. infra “La ambición desmedida de riquezas”.

¹²⁹ CF. MURATORI, 1740, col. 916.

Carmina moralia y *De uxore cerdonis* son patentes, tanto en aspectos formales como de contenido¹³⁰.

Haskins apuntó que el autor de *De uxore cerdonis*, a diferencia del de los *Carmina moralia*, tal vez debía identificarse con otro Jacobo de Benevento, un dominico que vivió en torno al 1360¹³¹. Martoriello propuso retrotraer un siglo la vida del fraile y atribuirle a él *Carmina moralia* y *De uxore cerdonis*¹³². Kaeppli, por su parte, atribuyó *Carmina moralia* a un juez, de nombre Jacobo, que fue nombrado canciller del tribunal de Benevento por el papa Inocencio IV en 1247¹³³. Bertini se manifiesta a favor de esta hipótesis: en ningún código de *Carmina moralia* se califica a su autor como *frater*. Sostiene, además, que no sería extraño que el autor de *Carmina moralia* y de *De uxore cerdonis* fuera un jurista, ya que el coetáneo Ricardo de Venosa también lo fue y escribió la comedia *De Paulino et Polla*. Bertini fecha *Carmina moralia* y *De uxore cerdonis* en la segunda mitad del s. XIII.

¹³⁰ Cf., por ejemplo, BERTINI, 1998c, pp. 449-452.

¹³¹ Cf. HASKINS, 1928, pp. 145-146.

¹³²; y MARTORIELLO, 1939.

¹³³ Cf. KAEPPALI, 1951.

4. LA FINALIDAD DEL GÉNERO

Una de las dificultades a la hora de analizar las comedias de este corpus medieval es conseguir dilucidar para qué se escribieron estas obras: si eran un mero entretenimiento, un ejercicio de escuela, una demostración de erudición, si estas piezas se compusieron para criticar, si se llevaban realmente a la escena, etc. No son pocas además las paradojas con las que se encuentra el estudioso de las comedias elegíacas: las obras se basan en la tradición antigua pero a la vez hablan de los problemas de su época y siguen las gramáticas preceptivas del momento; junto con las más que habituales críticas a su entorno social, muchas comedias se presentan aparentemente como transgresoras de la moral establecida, tomando con frecuencia como argumento la historia de un adulterio; los autores critican a las elites sociales e intelectuales, a las que, sin embargo, probablemente ellos mismos pertenecen... Tal vez el presente trabajo pueda arrojar algo de luz sobre el carácter de estas obras y su relación con el entorno social en el que se escribieron.

Quizás una de las cuestiones más debatidas dentro del género de las comedias elegíacas es saber si éstas realmente se llegaban a representar o no. Los datos manejados por los críticos en un sentido u en otro son muy variados. Entre los argumentos en contra, la mayor objeción posiblemente sea el alto componente narrativo y lírico de algunas de estas obras, en contraposición a sus características dramáticas. Faral, en ese sentido, prefiere hablar de estas composiciones como un tipo de *fabliau*¹³⁴.

El tipo de latín utilizado, de naturaleza erudita, en dísticos elegíacos o hexámetros, con frecuentes citas de textos clásicos, bíblicos y medievales, con alusiones a la filosofía y a la mitología, harían que estas obras fueran incomprensibles para un público no especializado.

Sólo en *Aulularia*, en los vv. 17 (*arguet hoc aliquis, mea quod comedia fatum*) y 23 (*hec, mea vel Plauti, comedia nomen ab olla*), y en *Alda*, en el v. 23 (*exeo comedum, fine*

comedia transit), los autores califican a sus obras como comedias. Guillermo de Blois en el v. 14 (*hec de Menandri fabula rapta sinu*) también se refiere a *Alda* como *fabula*, un término que utiliza igualmente Vidal de Blois pero en esta ocasión para *Geta*, en el v. 13 (*fabula nulla placet, queruntur seria cunctis*).

Busdraghi intercala, en este sentido, unas reflexiones interesantes sobre cómo Mateo de Vendôme, autor de la obra *De Afra et Milone* y a la vez de la gramática preceptiva *Ars versificatoria*, define el género de la comedia¹³⁵. Mateo de Vendôme en *Ars versificatoria* II 7 (*tertia surrepit comoedia, cotidiano hiatu, humiliato capite, nullius festivitatis praetendens delicias*) compara a la comedia con una señora de aspecto humilde y sin adornos¹³⁶. Sin embargo, su *De Afra et Milone*, lleno de artificios y figuras retóricas, se asemeja más a lo que entiende por elegía, según lo que dice en *Ars versificatoria* II 8 (*favorali supercilio, oculo quasi vocativo, fronte expositiva petulantiae, cuius labella prodiga saporis ad oscula videntur suspirare; quae ultima procedens non ex indignitate, sed potius ex inaequalitate pedum: tamen in effectum iocunditatis staturae claudicantis vendicat detrimentum*), es decir, como una señora que se hace admirar, sacando partido incluso a sus defectos¹³⁷.

Los autores califican a sus destinatarios como lectores en *Alda* 26 (*lector: materie, non mea, culpa fuit*) y en *De more medicorum* 1 (*si cupias, lector, medicorum noscere morem*). Lo mismo puede verse, por ejemplo, de *De uxore cerdonis* 436 (*qui leget hic, discat spernere vile lucrum*). Aunque, en estos casos, hay que tener en cuenta que puede aludirse a una lectura recitada en voz alta e incluso dramatizada.

Por su parte, Suchomski afirma que la comedia elegíaca se trata de una *nova comedia*, donde se conjugan los elementos nuevos con los antiguos¹³⁸. En esta línea, Molina Sánchez explica que la inclusión de pasajes narrativos en las comedias elegíacas es una innovación en el género de la comedia, que experimenta cambios y evoluciona a lo

¹³⁴ Cf. FARAL, 1924.

¹³⁵ Cf. BUSDRAGHI, 1976, pp. 147-148.

¹³⁶ Cf. FARAL, 1982, p. 153.

¹³⁷ Cf. FARAL, 1982, p. 153.

¹³⁸ Cf. SUCHOMSKI, 1975.

largo del tiempo, y que así queda reflejado en teóricos como Godofredo de Vinsauf y Juan de Garland¹³⁹.

Ya se ha señalado que varias de estas comedias gozaron de una gran difusión, como *Pamphilus y Geta*, especialmente en el mundo escolar¹⁴⁰. Es precisamente en ese ámbito donde resultaba más fácil que las comedias se recitaran de manera dramatizada y que, en algún caso, se llevaran a escena. De hecho, se han encontrado varias glosas a textos de Ovidio que dan a entender que *Pamphilus y Geta* realmente se representaron¹⁴¹.

Sin embargo, como explica Molina Sánchez, ante el panorama del teatro medieval, la cuestión no estriba tanto en qué obras efectivamente se representaron y cuáles no, sino si esas obras estaban concebidas para ser representadas¹⁴². Y en las comedias elegíacas esta cuestión sigue abierta.

¹³⁹ Cf. MOLINA SÁNCHEZ, 2007, pp. 121-122.

¹⁴⁰ Cf. CURTIUS, 1955, vol. I, pp. 81-83. Sobre *Pamphilus y Geta* cf. supra el estudio de estas obras en “Análisis de las comedias”.

¹⁴¹ Cf. ROY, 1974; y SHOONER, 1981, p. 418, n. 39.

¹⁴² Cf. MOLINA SÁNCHEZ, 2007, pp. 119-120.

5. PERVIVENCIA

Por último, dentro de este capítulo introductorio merece la pena detenerse, aunque sea brevemente, en las principales influencias que las comedias elegíacas van a ejercer en diferentes obras de las literaturas europeas. No es este el lugar para hacer un examen exhaustivo de esta cuestión, por lo que únicamente se señalarán aquí aquellas influencias de especial relevancia, tanto por su trascendencia como por su claridad.

Sorprende desde un primer momento que un género en teoría menor como es el de las comedias elegíacas tuviera una repercusión tan grande como la que se va a mostrar a continuación, lo que denota la importancia que tuvieron estas obras que, probablemente, en su origen fueron muchas más y de las que sólo se ha conservado una pequeña parte. De todas ellas, como ya se ha explicado, las que gozaron de una mayor difusión, a juzgar por el número de manuscritos conservados, fueron *Pamphilus*, que se conserva íntegra en cincuenta y nueve manuscritos, y *Geta*, para cuya edición Bertini ha tenido en cuenta sesenta y siete manuscritos¹⁴³.

En la literatura hispánica cabe destacar, en primer lugar, las influencias que las comedias elegíacas van a dejar en el *Libro de buen amor*, como en el episodio de don Melón y doña Endrina, donde Juan Ruiz demuestra conocer *Pamphilus*. También, por ejemplo, Morros Mestres ha examinado la repercusión que las críticas al dinero y al vino de algunas comedias elegíacas han tenido en la obra del Arcipreste de Hita¹⁴⁴.

El conocimiento de *Geta* y *Pamphilus* puede rastrearse en Castilla en las composiciones de Alfonso Álvarez de Villasandino, fray López y fray Migir en el *Cancionero de Baena* (28, 115, 116 y 117)¹⁴⁵.

¹⁴³ Cf. supra el estudio de estas obras en “Análisis de las comedias”.

¹⁴⁴ Cf. MORROS MESTRES, 2003.

¹⁴⁵ Cf. LIDA DE MALKIEL, 1970, p. 34, n. 5.

Quizás la pervivencia más relevante del género de las comedias elegíacas se encuentra en *La Celestina*. Lida de Malkiel ha estudiado el influjo que varias de estas comedias pudieron ejercer en la obra de Fernando de Rojas¹⁴⁶. También Moure Casas ha realizado ese análisis ya de manera exhaustiva¹⁴⁷.

Las comedias elegíacas han tenido igualmente una significativa repercusión en otros autores europeos. Tal es el caso de Boccaccio. Así, la caída de Fulcón en el barro tras romperse la cuerda pervive en el episodio de Andreuccio de Perugia (*Decameron* II 5)¹⁴⁸. Lo mismo puede decirse de *Alda* en *Decameron* III 10¹⁴⁹.

La comedia *Rapularius* puede influir en *Convivium fabulosum* de Erasmo y en *Die Rübe*, el cuento 146 de la colección de los hermanos Grimm¹⁵⁰. También en los hermanos Grimm se puede ver la pervivencia de *Asinarius*¹⁵¹.

¹⁴⁶ Cf. LIDA DE MALKIEL, 1970. Sobre el contexto ideológico y la formación intelectual de Fernando de Rojas cf. BARANDA LETURIO, 2004.

¹⁴⁷ Cf. MOURE CASAS, 1998.

¹⁴⁸ Cf. PITTALUGA, 1986, p. 219, n. a los vv. 1063-1068.

¹⁴⁹ Cf. BERTINI, 1998b, pp. 31-32.

¹⁵⁰ Cf. BOLTE-POLÍVKA, 1918, pp. 169-193.

¹⁵¹ Cf. RIZZARDI, 1982, p. 148

II. LA CRÍTICA AL DINERO Y A LA AVARICIA

1. CONSIDERACIONES SOBRE LA CRÍTICA AL DINERO Y A LA AVARICIA

Uno de los ámbitos que aparece como objeto de crítica en las comedias elegíacas es todo aquel referido al dinero, las riquezas y al desenfrenado deseo de tener. Los autores de estas composiciones centran sus ataques en muy variados aspectos: la fuerza del dinero que es capaz de mover las voluntades y persuadir a cualquier cosa; la codicia de hombres y mujeres; ciertas conductas completamente desordenadas resultado de intentar conseguir cada vez más riquezas; algunas profesiones, como la de los médicos, que sólo buscan enriquecerse; las diferencias entre las clases sociales en función de la hacienda, etc.

Este análisis resulta, por tanto, especialmente significativo para conocer de primera mano ciertos aspectos de la sociedad de los siglos XII y XIII, máxime si se tiene en cuenta que es precisamente en este momento cuando se logra un importante auge económico, consecuencia, entre otros factores, del incremento demográfico, las innovaciones técnicas, el florecimiento de los grandes núcleos urbanos, los avances en las vías de comunicación, las mejoras en las estructuras comerciales, etc.

Al leer las comedias elegíacas llaman la atención los duros ataques que directa o indirectamente (en ocasiones a través de las desastrosas consecuencias que se originan de su comportamiento) se dirigen contra aquellos que se dejan llevar por la avaricia. Lo cierto es que algunos excesos de la codicia estaban peor vistos en esta sociedad medieval que otro tipo de desórdenes morales. Régine Pernoud, para ilustrar esta cuestión, cuenta cómo un día Guillermo el Mariscal, de la corte de Plantagenet, marchaba desde su castillo con su escudero Eustaquio de Bertrimont, cuando se encontraron con una pareja a caballo¹⁵². El hombre iba preocupado mientras que la mujer apenas lograba contener las lágrimas. Guillermo no pudo aguantar su curiosidad y les interrogó por la causa de sus penas. El hombre le contestó que se había escapado de un monasterio y que había raptado a la mujer que ahora le acompañaba. Guillermo y su escudero quisieron consolarlos y criticaron el mal de amor que lleva a cometer tales actos. Cuando ya iban a separarse, Guillermo les

preguntó que si tenían algo de lo que vivir. El monje respondió satisfecho que disponían de una buena suma de dinero, cuarenta y ocho libras, que querían colocar para vivir de sus intereses. Al oírlo, caballero y escudero se abalanzaron furiosos sobre el monje y su compañera, mientras les echaban en cara que quisieran vivir de la usura. Guillermo y Eustaquio les quitaron el dinero y les dieron muerte en el acto. Por la noche regresaron a su castillo, contaron lo sucedido y repartieron el dinero entre sus compañeros.

De esta pequeña narración se puede deducir la gravedad de enriquecerse a costa de los demás, lo cual en la sociedad medieval podía ser juzgado con más rigor que algunas faltas del mal de amor.

Antes de pasar a estudiar las principales críticas al dinero y a la avaricia que se encuentran en las comedias elegíacas, merece la pena comentar algunas cuestiones generales sobre las fuentes utilizadas en este campo concreto. Los autores de las comedias elegíacas conocían bien a los clásicos latinos y los utilizan en la composición de sus obras, y, de entre todos ellos, el más leído, comentado e imitado, tanto en su forma como en su contenido, es Ovidio. Así el poeta de Sulmona es referencia obligada en cualquier pasaje de temática amorosa, ya se esté hablando de los daños provocados por Cupido, de la manera de cortejar a una dama o de un amor correspondido, y principalmente si se trata de un tópico literario como la *descriptio pulchritudinis* o la *militia amoris*¹⁵³. Ahora bien, por lo que atañe a la crítica contra el dinero y la avaricia, estas comedias medievales tienen un carácter propio, reflejo de la sociedad en la que fueron escritas, y, en ese sentido, no siguen tan de cerca a los autores clásicos. Puede decirse que los ataques que se dirigen contra el dinero o contra el deseo incontrolable que algunas personas sienten por él, es un elemento bastante original dentro de las comedias elegíacas, por lo que es posible hallar diferentes paralelos entre unas y otras, y también con alguna otra composición contemporánea. El análisis de este tipo de recursos, por decirlo así, propiamente medievales dentro de las comedias elegíacas es sumamente importante, ya que manifiestan cierta separación respecto a otras figuras tópicas y elementos del repertorio clásico, y pueden aportar información

¹⁵² Cf. PERNOUD, 1973, pp. 62-63.

¹⁵³ Cf. ARENAL LÓPEZ, 2005 y 2006.

bastante conclusiva sobre unas piezas tan complejas como éstas, especialmente en lo que corresponde a su cronología, autoría, carácter, finalidad, difusión, etc.

De todas formas, como es lógico, la independencia del mundo clásico está muy lejos de ser total: el latín que usan es el latín clásico, y la terminología y la métrica son también las clásicas. Y aunque las huellas de los autores romanos en estas críticas al dinero no son tan directas y evidentes, sin embargo siguen estando presentes, y no es raro que se sirvan de ellas para, manteniendo la forma y cambiando el contenido, aumentar el tono de burla. A este respecto hay añadir que, con el fin de aumentar la comicidad, es frecuente que también parodien pasajes bíblicos, que ciertamente eran muy bien conocidos por los que escribieron estas comedias y por sus destinatarios. Los autores son en su mayor parte clérigos que poseen una destacada formación filosófica y religiosa, y que conocen la doctrina cristiana y los textos fundamentales en la que ésta se apoya. Asimismo, es de esperar que también el espectador o el lector de estas comedias estuvieran familiarizados con el lenguaje, los temas y demás motivos comunes que aparecen en este género medieval.

2. LA CRÍTICA AL DINERO

A continuación se examinarán las críticas al dinero y a la avaricia, y, con el fin de facilitar el análisis, se agruparán en función de los temas y motivos comunes que se encuentran a lo largo de las comedias elegíacas. Así, el estudio de estas críticas puede clasificarse en cuatro grandes apartados: en primer lugar, el análisis de la terminología; a continuación, las críticas que se dirigen directamente contra el dinero (omnipotencia del dinero y relaciones entre el dinero, el honor y las clases sociales); luego, aquellas críticas en las que se subraya más la avaricia de las personas (el deseo de riquezas, la codicia propia de los criados y de las alcahuetas, la atracción del lujo); finalmente, las críticas al dinero y a la avaricia que aparecen más desarrolladas en algunas comedias elegíacas, y en las que se recogen y combinan todos los puntos antes mencionados (*De more medicorum* 261-346 y *De Paulino et Polla* 109-158).

Conviene advertir que estas divisiones, aunque resultan útiles a la hora de analizar los textos, no dejan de ser un reduccionismo ya que, como puede suponerse, dichos apartados, en la práctica, no siempre están bien diferenciados entre sí, sino que guardan relación unos con otros. En todo caso, en este trabajo, a la hora de hacer estas clasificaciones, se ha intentado tener en cuenta sobre todo la perspectiva del autor, es decir, sobre qué punto de todos los posibles quiere incidir a la hora de componer sus versos.

2.1. Terminología referida al dinero

Antes de profundizar en el tratamiento que las comedias elegíacas hacen del dinero, es preciso estudiar qué términos de este campo léxico son los más usados en estas composiciones medievales. Dicho estudio se centrará únicamente en los específicos de este ámbito, excluyendo los que poseen una significación más amplia, como puede ser el caso de *munus*, *do*, etc., que sólo en determinados contextos pueden tener relación con este

corpus conceptual. El presente análisis se clasificará atendiendo a los planos nominal, adjetival y verbal.

Por lo que se refiere a los sustantivos, hay que mencionar:

Aes: *Pamphilus* 658; *Rapularius II* 146 y 169; *Geta* 14; *Aulularia* 191, 251 y 322; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 38; *Alda* 271 y 497; *Baucis et Traso* 64 y 65; *Miles gloriosus* 192 y 296¹⁵⁴; *De more medicorum* 135, 236 y 306; *Asinarius* 245; y *De Paulino et Polla* 146 y 152.

Argentum: *Rapularius I* 193 y 219.

As: *Asinarius* 95.

Aurum: *De nuntio sagaci* 45 y 283; *Rapularius II* 171 y 187; *Rapularius I* 185, 193 y 219; *Geta* 43 y 47; *Aulularia* 1, 7, 267, 296, 321, 731, 736, 739, 740, 747, 749, 764 y 765; *Babio* 67 y 371; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 123; *De Afra et Milone* 15; *Alda* 133; *Lidia* 447 y 452; *Baucis et Traso* 59; *Miles gloriosus* 15, 71 y 363; *De tribus puellis* 33, 35, 36, 43, 51 y 291; *De Paulino et Polla* 357; y *De uxore cerdonis* 9.

Census: *De nuntio sagaci* 357, 358 y 359; *Pamphilus* 78; *Rapularius II* 79 y 147; *Geta* 15; *De Afra et Milone* 44; *Baucis et Traso* 302; *Miles gloriosus* 154; *De more medicorum* 267, 269 y 290; y *De uxore cerdonis* 223 y 341.

Denarius: *De more medicorum* 238, 292 y 346; y *De Paulino et Polla* 108, 109, 110, 111, 113, 119, 123, 124, 125, 131, 141, 142, 143, 145, 153, 158 y 368.

¹⁵⁴ El v. 296 (*Bacchus in ere puer scitur in ore senex*) es el único lugar en el corpus de comedias elegíacas donde la palabra *aes* no se refiere al dinero. En esta ocasión, por medio de una metonimia, alude a las estatuas de Baco en las que se representaba al dios como un muchacho.

Divitiae: *De nuntio sagaci* 113; *Pamphilus* 323; *Rapularius II* 173 y 387; *Rapularius I* 164; *Aulularia* 253 y 319; *Babio* 482; *De Paulino et Polla* 209, 213, 357, 363, 547 y 769; y *De uxore cerdonis* 115 y 249.

Donum: *De nuntio sagaci* 55, 61, 75, 115, 278, 285 y 311; *Pamphilus* 542; *Rapularius II* 176, 186 y 200; *Rapularius I* 218 y 221; *Aulularia* 418 y 510; *Babio* 230; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 188; *Alda* 246; *Lidia* 241; *Baucis et Traso* 18 y 270; *Miles gloriosus* 1; *De tribus puellis* 129, 133, 137 y 145; *De Paulino et Polla* 352, 491, 615 y 742; y *De uxore cerdonis* 65, 212, 213, 226, 235 y 305.

Egestas: *Pamphilus* 321 y 467; *Rapularius I* 6, 91, 159 y 189; *Aulularia* 481; y *De Afra et Milone* 47.

Fenus: *Aulularia* 735; y *Miles gloriosus* 233.

Gaza: *Miles gloriosus* 48, 72, 83 y 87; y *Rapularius I* 126 y 127

Gemma: *De nuntio sagaci* 46 y 283; *Rapularius II* 188; *Rapularius I* 195 y 220; *Babio* 49; *Lidia* 449 y 452; y *De tribus puellis* 33, 43 y 51.

Lucrum: *Rapularius II* 132, 134, 152 y 156; *Rapularius I* 168, 172, 178 y 243; *Geta* 464; *Aulularia* 130, 318, 348, 725, 726 y 792; *Lidia* 228; *Baucis et Traso* 1, 28, 248, 250, 301 y 302; *Miles gloriosus* 43, 195 y 242; *De more medicorum* 154, 264 y 340; *De Paulino et Polla* 364 y 560; y *De uxore cerdonis* 340, 411, 431, 432 y 436.

Merces: *Pamphilus* 319 y 562; *Rapularius II* 201, 203 y 351; *Rapularius I* 139 y 395; *Miles gloriosus* 98; *De more medicorum* 135; *Asinarius* 116; y *De uxore cerdonis* 169.

Nummus: *Geta* 15; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 151; *Baucis et Traso* 298; *Miles gloriosus* 47, 82, 89 y 107; *De more medicorum* 151, 209, 210, 261, 271, 273, 274,

277, 283, 287, 291, 293, 295, 299, 307, 309, 310, 311 y 313; y *De Paulino et Polla* 147 y 157.

Ops: *Pamphilus* 6, 18, 90, 304, 312, 348, 460, 476, 502, 567, 584 y 679; *Rapularius II* 86, 116, 162, 164, 170, 185, 210, 234 y 252; *Rapularius I* 36, 87, 103, 124, 187, 190, 217 y 238; *Geta* 44, 319 y 368; *Aulularia* 28, 133, 210, 266, 271, 308, 317 y 320; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 148; *De Afra et Milone* 50, 68, 186 y 236; *Alda* 111 y 193; *Lidia* 64, 146, 216, 241, 277, 409 y 426; *Baucis et Traso* 116 y 296; *Miles gloriosus* 20, 23, 26, 33, 55, 86, 115, 116, 125, 142, 153, 182, 218, 290 y 331; *De mercatore* 2; *De tribus sociis* 6; *De tribus sociis (ex recensione codicis Vindobonensis 312)* 7; *De more medicorum* 276 y 330; *Asinarius* 6, 19, 112 y 270; *De Paulino et Polla* 10, 24, 208, 214, 215, 436, 534, 744 y 991; y *De uxore cerdonis* 52, 100, 170 y 264.

Opulentia: *Rapularius I* 147; y *De Paulino et Polla* 153.

Pauperies: *Pamphilus* 116, 342 y 388; *Rapularius I* 98; *De Afra et Milone* 13; y *De Paulino et Polla* 351.

Paupertas: *Rapularius II* 77, 80 y 211; *Rapularius I* 36, 39, 148 y 264; *Aulularia* 212; *De Afra et Milone* 45; *Miles gloriosus* 19; *De Paulino et Polla* 351; y *De uxore cerdonis* 161.

Praemium: *De nuntio sagaci* 26, 33 y 88; *Pamphilus* 68, 316, 384, 387, 464 y 770; *De Lombardo et lumaca* 51; *Rapularius II* 168 y 206; *Rapularius I* 120; *Aulularia* 776; *Babio* línea (de la introducción en prosa) 19; *Miles gloriosus* 312; *De tribus puellis* 112, 116, 130 y 208; *De more medicorum* 41, 45, 90 y 91; *De Paulino et Polla* 446 y 508; y *De uxore cerdonis* 205, 280, 298 y 421.

Pretium: *Rapularius II* 43; *Rapularius I* 45 y 400; *Geta* 20 y 163; *Aulularia* 552; *Babio* 52, 66 y 228; *De Afra et Milone* 39, 57 y 61; *Alda* 232, 244 y 495; *De mercatore* 73;

De tribus puellis 31, 140 y 207; *De more medicorum* 38, 48 y 224; *De Paulino et Polla* 24; y *De uxore cerdonis* 185 y 338.

Quadrans: *Babio* 107 y 114.

Sumptus: *Rapularius I* 377; *Aulularia* 107; *Babio* 227; *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria* 5; *Miles gloriosus* 258 y 310; y *De more medicorum* 141.

Talentum: *Geta* 384; *Aulularia* 8, 202, 240, 271, 274, 312, 739, 770, 778 y 781; y *De Paulino et Polla* 1083.

Thesaurus: *Rapularius II* 141; *Rapularius I* 295; *Babio* 237; *De more medicorum* 39; y *De Paulino et Polla* 205.

Uncia: *De more medicorum* 225.

En el plano adjetival hay que mencionar:

Auratus: *De tribus puellis* 247.

Aureus: *Miles gloriosus* 32, 227, 234, 347, 360 y 364; *De tribus puellis* 213; y *Asinarius* 100 y 101.

Dis: *Pamphilus* 49; *Rapularius II* 199; *Rapularius I* 90; y *Miles gloriosus* 77.

Dives: *Rapularius II* 177; *Aulularia* 238 y 297; *De Afra et Milone* 59; *Alda* 268; *Miles gloriosus* 73; *De more medicorum* 11; y *De Paulino et Polla* 283 y 335.

Egenus: *Pamphilus* 91 y 529; *Rapularius II* 217; y *De Paulino et Polla* 151.

Gemmatus: *Aulularia* 525.

Inops: *Pamphilus* 561; *Rapularius II* 5, 6, 90, 103, 153 y 155; *Rapularius I* 4, 146, 174, 241 y 274; *De Afra et Milone* 185; *Baucis et Traso* 55; *Miles gloriosus* 20 y 142; *De tribus sociis* 12; *De more medicorum* 294 y 344; y *De Paulino et Polla* 352.

Locuples: *Pamphilus* 91 y 361; *Rapularius II* 185; *Aulularia* 254 y 267; *De more medicorum* 298; y *De Paulino et Polla* 155 y 362.

Pauper: *De nuntio sagaci* 110, 111 y 112; *Pamphilus* 88, 387 y 536; *Rapularius II* 6, 47, 53, 69, 74, 89, 103, 129, 205 y 251; *Rapularius I* 23, 100, 110, 146 y 233; *Aulularia* 86 y 397; *Babio* 221; *De Afra et Milone* 140, 142 y 178; *Alda* 513; *Miles gloriosus* 19; *De more medicorum* 216; *Asinarius* 203; *De Paulino et Polla* 302; y *De uxore cerdonis* 1.

Pretiosus: *Rapularius II* 55, 109, 169, 176, 287 y 343; *Rapularius I* 191, 195, 212 y 371; *De tribus puellis* 129, 135 y 243; *De Paulino et Polla* 391, 403 y 551; *De uxore cerdonis* 223.

Por lo que se refiere al ámbito verbal hay que destacar:

Ditesco: *De Paulino et Polla* 927.

Dito: *Rapularius II* 107, 130, 153 y 155; *Rapularius I* 49, 121, 174, 246, 248 y 249; *Geta* 190; *Aulularia* 141; *Lidia* 23; *Miles gloriosus* 113 y 160; *De mercatore* 68; y *De more medicorum* 82.

Dono¹⁵⁵: *De nuntio sagaci* 283; *Pamphilus* 93 y 603; *Rapularius I* 163; *Geta* 370; *Aulularia* 95 y 96; *Alda* 246; y *De Paulino et Polla* 615 y 855.

Egeo: *Rapularius II* 103, 136 y 186; *Rapularius I* 218; *Aulularia* 99, 100, 239, 262, 268, 316, 344, 483, 484 y 615; *De Afra et Milone* 15, 40 y 177; *Alda* 268; *Baucis et Traso*

296; *De more medicorum* 63, 77, 197, 216, 230 y 339; y *De Paulino et Polla* 156, 337, 360, 438, 470 y 581.

Lucror: *Lidia* 143; *De more medicorum* 219; y *De uxore cerdonis* 169, 186, 205, 317 y 433.

Paupero: *De Afra et Milone* 236; y *Miles gloriosus* 113.

Praemio: *Miles gloriosus* 107.

De la información aquí expuesta sobre el campo léxico del dinero en las comedias elegíacas, se pueden sacar algunas conclusiones. En primer lugar, en lo que atañe al plano nominal, los sustantivos usados en un mayor número de comedias son *ops*, *aurum*, *donum*, *praemium*, *pretium*, *aes* y *lucrum*. Un caso a destacar es el empleo del término *aes*, que siempre se utiliza referido al dinero, con la excepción de *Miles gloriosus* 296 (*Bacchus in ere puer scitur in ore senex*). En esta ocasión, por medio de una metonimia, se alude a las estatuas de Baco en las que se representaba al dios como un muchacho.

Los nombres de monedas que aparecen son *as*, *denarius*, *quadrans*, *talentum* y *uncia*. En general son poco utilizados, con la excepción del *denarius* en *De Paulino et Polla*, que se menciona en diecisiete ocasiones, y del *talentum* en *Aulularia*, citado diez veces. Hay que añadir además el hecho de que normalmente las comedias elegíacas nunca mencionan cantidades concretas de dinero, sino que más bien hablan de dinero en general, oro, riquezas, regalos, dones, etc. Sólo Vidal de Blois menciona en *Geta* la cantidad precisa de dos talentos (v. 384) y en *Aulularia* de mil (vv. 202, 240, 271, 274, 312, 739, 770, 778). Sin duda el mundo había cambiado lo suficiente como para que les resultase muy difícil o imposible expresar en latín una cantidad de dinero precisa, utilizando para ello los nombres y valores de las antiguas monedas romanas.

¹⁵⁵ La inclusión del verbo *dono* en este listado se justifica fundamentalmente por su relación etimológica con el sustantivo *donum* antes citado.

En el plano de los adjetivos, los que se hallan en un mayor número de comedias elegíacas son *pauper*, *inops* y *dives*. Por lo que se refiere a los verbos, hay que destacar *dito*, *egeo* y *dono*.

Finalmente, tras una lectura atenta de los datos expuestos más arriba, se observa que las comedias que poseen una mayor variedad terminológica en el léxico del dinero y la riqueza son, por este orden, *Rapularius I*, *De Paulino et Polla*, *Rapularius II*, *Miles gloriosus*, *Aulularia* y *De more medicorum*.

2.2. La omnipotencia del dinero

En las comedias elegíacas el dinero se convierte en el centro de muchos ataques por parte del autor. Con frecuencia se ve en el dinero el origen de muchos de los males que hay en la sociedad, ya que provoca la separación de los amantes, causa numerosas injusticias sociales, favorece que los ricos se aprovechen de los pobres, etc. Los autores de las comedias elegíacas, por lo tanto, critican al dinero tanto de manera explícita como a través de las consecuencias desastrosas que éste conlleva.

Uno de los puntos en los que más se insiste en las críticas al dinero es en su capacidad para lograr fácilmente cualquier cosa. Se considera al dinero como el medio más rápido y eficaz para alcanzar un fin, y, por lo tanto, la persona que lo posee es casi omnipotente. Estos rasgos pueden verse ya desde las primeras comedias elegíacas. Así, en *De nuntio sagaci* 54-61, el poeta intenta conquistar a su amada ofreciéndole regalos:

Tandem quid feci? Mea munera mittere cepi,
55 *mandans queque bona, me, si placet, et mea dona.*
Suscepit, vidit, miratur, clam quoque risit,
fit rubor in facie, mox cepit pallor inesse.
Quid faciat nescit, verbum proferre nequivit
et tremulis manibus missum cecidit sibi munus.
60 *Illico respexit, suspirans hec quoque dixit:*
“Quis puer est ille, qui dat sua dona puellae?”.

El poeta ha visto a su amada y ha quedado cautivado por su belleza. Entonces, en los hexámetros 54-55, resuelve enviarle unos dones como ofrenda de sí mismo. Una característica que llama la atención es que no se especifica en ningún momento de qué tipo de regalos se trata. En los vv. 56-59 se detalla la manera en que la muchacha se ve sorprendida por los regalos del amante y se ruboriza, descripción en la que se sigue las pautas clásicas de cómo el rostro blanquísimo adquiere un tono sonrosado, aumentando así su belleza¹⁵⁶. Así pues, tal y como se afirma en los vv. 60-61, las ofrendas del poeta han tenido el efecto esperado y la muchacha desea conocer al hombre que se las envía.

A continuación, en *De nuntio sagaci* 75 (*dicens: "Cur iste mittit sua dona puelle?"*), se vuelve a insistir en la fuerza que han tenido los regalos, cuando la muchacha pregunta al criado, cuya sagacidad es un elemento fundamental en esta comedia, por qué motivos se los envían a ella. Y el criado, en los vv. 80-82 (*accipe mandata, que postulo sint tibi grata. / Munus mittit amans, "sit vita, salus tibi" mandans; / noscere te querit, quod querere laus tua fecit*), le responde que no dude en aceptar esos dones, ya que quieren ser un augurio de larga vida y de salud, así como una manifestación del deseo que su señor tiene por conocerla.

El poder de persuasión que tiene el dinero en general y los regalos en particular vuelve a aparecer un poco más adelante, en *De nuntio sagaci* 109-115 (*"Reges qui vivunt non omnes omnia possunt; / pauper iam fecit quod rex fecisse nequivit. / Rex ubi terga dabit, pauper per prelia vadit. / Pauper, si probus est, plus regno vivere prodest / quam cum divitiis rex prosit vivere vilis". / "Ach, nimis astute, michi reddis singula caute! / Dic ubi nunc ille qui dat sua dona puelle*). Aquí el astuto criado quiere explicar a la muchacha cómo los regalos que se le han hecho muestran dos rasgos de su amo; por un lado, manifiestan el poder de su riqueza, propia de un rey, ya que puede permitirse ese tipo de dádivas; y en segundo lugar, la valentía, que suele caracterizar a la gente más pobre, puesto que no se detiene ante las dificultades. Todo esto, finalmente, consigue despertar en la muchacha el deseo de conocer a la persona que le envía esos dones. Es interesante destacar

¹⁵⁶ Cf. infra el análisis de *Miles gloriosus* 270 en "La atracción del lujo".

la posible influencia de Verg., *Ecl.* 8, 63 (*dicite, Pierides; non omnia possumus omnes*) para la composición del v. 109, y de Ov., *Am.* I 3, 3 (*a, nimium volui! Tantum patiat amari*) para el v. 114.

Los ataques contra la omnipotencia del dinero se hallan también en *Pamphilus*, otra de las composiciones más antiguas del género. Así, en los vv. 305-306 (*si datur ad tempus, dat et affert commoda munus; / ius legesque suo destruit ingenio*), la alcahueta le dice al protagonista que con un regalo oportuno puede incluso anular el derecho y las leyes¹⁵⁷. En el v. 529 (*est scelus immensum, si dives fallit egenum*) Pánfilo afirma con dureza que es un crimen tremendo que un rico engañe a un pobre. La crítica a la omnipotencia del dinero viene aquí expresada como una denuncia contra los ricos que abusan y se aprovechan de la debilidad de los más desfavorecidos. Como podrá verse, *Pamphilus* es una de las comedias elegíacas donde más importancia tiene la justicia social¹⁵⁸. La misma idea vuelve a encontrarse en los vv. 535-538 (*plebs timet ingenio superari parva potentum; / iura cadunt causa pauperis exigua; / est et ubique fides prisco spoliata colore, / que tegitur sceleris artibus innumeris*), donde la alcahueta responde al muchacho que la gente sencilla teme verse superada por la astucia de los poderosos, puesto que la justicia desaparece ante la causa de los pobres y la lealtad, disfrazada con los innumerables artificios del crimen, se ha vuelto irreconocible. Es interesante la relación del v. 538 con Ov., *Rem. am.* 691 (*artibus innumeris mens oppugnatur amantum*).

En *Rapularius*, tanto en la redacción de *Rapularius II* como en la de *Rapularius I*, que parece posterior, también queda manifiesto el poder de las riquezas como argumento para persuadir¹⁵⁹. Unos versos a destacar en este sentido se encuentran en el pintoresco diálogo entre el campesino, que está dentro de un saco y colgado de un árbol, y un estudiante que pasaba por allí. Así, en *Rapularius II* 351-352 (*at si condigna merear mercede potiri, / hic patiar parva te residere mora*) el prisionero, para burlarse del estudiante, disimula que no quiere salir del saco, pues afirma que allí dentro puede adquirir

¹⁵⁷ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los juristas”.

¹⁵⁸ Cf. infra “Dinero, honor y clases sociales”.

¹⁵⁹ Sobre los problemas de redacción de *Rapularius II* y *Rapularius I* cf. supra el estudio de estas obras en “Análisis de las comedias”.

una gran sabiduría, y le pide una recompensa a cambio de dejarle entrar a él en el saco mágico¹⁶⁰. El poeta puede inspirarse para la cláusula del v. 351 en un autor cuya cronología en el s. IX lo sitúa lejos de los clásicos, en Walafrido Estrabón, *Vita Sancti Galli Confessoris* 1097 (*aeterna per quam possent mercede potiri*)¹⁶¹.

Por el contrario, en el pasaje correspondiente de *Rapularius I*, en los vv. 393-396 (*si te forte precum non flectunt verba mearum, / muneris, ut spero, te bene flectet amor. / Et, nisi sponte, velis flecti mercedis amore: / pendere curabo quicquid habere voles*), es el estudiante el que, por si las simples súplicas no son suficientes para que le deje entrar en el saco, le ofrece una recompensa a cambio, e incluso se muestra dispuesto a darle todo lo que le pida. Para la cláusula del v. 395 el poeta puede basarse en Ven. Fort., *Carm.* V 18, 3 (*qui loca perspicitis propriae mercedis amore*).

En esta misma línea del poder del dinero hay que destacar algunos ejemplos en las obras de Vidal de Blois. En *Geta* 371-372 (*lenio muneribus quam vultu terreo turpi: / si dare multa potes, quicquid avebis habes*), Mercurio, que se ha transformado en Geta, sostiene que, aunque él sea feo, todo lo que se proponga lo puede alcanzar con dinero¹⁶². En esta ocasión hay que señalar la relación entre *Geta* 372 y Ov., *Am.* III 8, 62 (*imperat ut captae, qui dare multa potest*). Asimismo, unos versos más adelante, en *Geta* 377-380 (*Thaidas exquiro, quarum bona copia. Gratam / vincio muneribus: munere vivit amor. / Dumque sopore gravatur herus, castigo crumenam / dumque sopore gravatur herus, castigo crumenam*), el supuesto Geta insiste en la idea de que todo lo puede lograr gracias al dinero y a los regalos, hasta el mismo amor, y piensa conseguirlo aunque para ello tenga que robar. También aquí se ven algunas huellas de los clásicos: el primer hemistiquio de *Geta* 378 recuerda a Ov., *Ars* II 742 (*vincite muneribus, vicit ut ille, datis*), y el segundo hemistiquio es posible que esté parodiando las famosas palabras de Verg., *Ecl.* 10, 69 (*omnia vincit amor, et nos cedamus amori*)¹⁶³, todo lo cual puede estar relacionado a su vez con *Miles gloriosus* 71 (*me tibi vincit amor et te michi vinciat aurum*).

¹⁶⁰ Para el análisis de estos versos también cf. infra “El clero”.

¹⁶¹ Cf. DÜMMLER, 1884, p. 456.

¹⁶² Sobre estos pasajes de *Geta* cf. infra “La avaricia propia de los criados”.

¹⁶³ Cf. BIANCHI, 1962, p. 31. Asimismo cf. infra “Dinero, honor y clases sociales”, donde se ve, a propósito de *Pamphilus* 71 (*tunc Venus hec inquit: “labor improbus omnia vincit”*), la pervivencia en las comedias

Asimismo, en *Aulularia* 415-418 (*dedidicit prava, vel munere victus amico, / vel, quod ego melius, fuste minisque, putem. / Provocat ut ledant qui dat nebulonibus: urge, / laudabunt: acuunt dona, flagella domant*), el pobre Quérulo, al ver que Gnatón está alabando a alguien, en concreto al supuesto mago Sárdana, piensa que quizás un regalo haya cambiado sus depravados modales, aunque piensa que para “domar” a este tipo de criados es más útil una buena paliza. Pero, no obstante, en estos versos queda reflejado una vez más el poder del dinero y de los regalos para persuadir. También hay que añadir aquí el parecido del v. 415 con Verg., *Aen.* V 337 (*emicat Euryalus et munere victor amici*).

Otro pasaje a destacar en este mismo ámbito es *Aulularia* 508-510 (*ut quovis empto munere vener eum / sumit amicitie virtus in munere vires, / lingua favet donis, munera pectus emunt*), donde Gnatón le dice a su compinche Clinia, mientras intentan engañar a Quérulo, que quiere conseguir la ayuda del supuesto mago y que para eso necesita algunos regalos, porque gracias a ellos la lengua se muestra favorable y se conquistan los corazones. Quizás en el v. 510, que recuerda a Ov., *Trist.* V 5, 5 (*lingua favens absit, nostrorum oblita malorum*), Vidal ha pretendido, tal y como señala Bertini, la inversión de la expresión clásica *favere linguis* (o *lingua*), cuyo sentido originario era precisamente el de guardar un respetuoso silencio¹⁶⁴.

Una muestra más de la crítica de *Aulularia* contra la fuerza de persuasión del dinero son los vv. 551-552 (*scilicet in turbam Latius miracula fundet / credita vix pretio, vix michi dicta prece*). Aquí Gnatón finge enfadarse con Clinia porque, al sumarse Quérulo, piensa que todos los saberes del mago van a hacerse públicos, cuando a duras penas los revela gracias a las súplicas y al dinero. Este verso 552 de *Aulularia*, cuya lectura, como señala Molina Sánchez, tantas confusiones ha generado en los aparatos críticos de los editores, puede basarse en Hor., *Epist.* II 2, 173 (*nunc prece, nunc pretio, nunc vi, nunc morte suprema*) y en Ov., *Fast.* II 805-806 (*instat amans hostis precibus pretioque minisque: /*

elegíacas de las también famosas palabras virgilianas de *Georg.* I 145-146 (*tum variae venere artes. Labor omnia vicit / improbus et duris urgens in rebus egestas*).

¹⁶⁴ Cf. BERTINI, 1976b, p. 111.

nec prece, nec pretio nec movet ille minis)¹⁶⁵. Quizás, tal y como apunta Bertini, es más probable que Vidal siga a Ovidio, pues este verso de los *Fastos* aparece en el contexto de Sexto Tarquinio y Lucrecia, un episodio que es bien conocido por el autor de esta comedia, como se demuestra en *Aulularia* 290 (*quaque iubet facies et color oris eunt*) y 383 (*dicta placent. Clinia sequitur dispendia, Gnato*), donde se sigue respectivamente a *Fast.* II 774 (*hic color, haec facies, hic decor oris erat*) y II 736 (*dicta placent, frenis inpediuntur equi*)¹⁶⁶.

Asimismo hay que señalar la relación *Aulularia* 552 con otros pasajes de comedias elegíacas: *Babio* 66 (*vi, prece nec pretio, non ero pignus ei*), obra atribuida hipotéticamente por algunos autores a Nigel de Longchamps, que también usa una expresión semejante en *Speculum stultorum* 1721 (*non prece nec pretio, sed nec terrore potentum*), una obra datable en torno a 1180, aunque lo más probable es que los dos tengan su fuente común en Ovidio¹⁶⁷; *De Afra et Milone* 57 (*rex prece, rex pretio movet Afram, supplicat, immo*), verso en el que destaca el paralelismo de Afra y el rey con Lucrecia y Sexto Tarquinio, y 61-62 (*ad pretium fragilis natura tepescit, inermes / sexus ad armatas dat sua terga preces*)¹⁶⁸; y *De Paulino et Polla* 24 (*plus prece quam pretio fers miseratus opem*).

Al leer los pasajes aquí reseñados, llama la atención el gran número de relaciones existentes, por lo que son un excelente botón de muestra de la riqueza literaria que alberga el género de las comedias elegíacas. Se trata, sin duda, de un complejo entramado de textos clásicos y medievales, de obras antiguas bien conocidas por los autores y, a la vez, de piezas contemporáneas escritas por los intelectuales del momento. Así, si se descende al detalle en los ejemplos aquí mencionados, destaca no sólo el juego entre *prex* y *pretium*, sino también el recurso estilístico que tienen en común de la repetición de un mismo término: *nunc* en *Epist.* II 2, 173; *nec* en *Fast.* II 805-806; *vix* en *Aulularia* 552; *nec, non* en *Babio* 66; y *non, nec* en *Speculum stultorum* 1721. Hay que apuntar también que el término *vi* aparece junto a *prece* y *pretio* en Hor., *Epist.* II 2, 173 y *Babio* 66. Asimismo, resulta

¹⁶⁵ Cf. MOLINA SÁNCHEZ, 1999, pp. 193-194.

¹⁶⁶ Cf. BERTINI, 1976b, pp. 89, 99 y 115.

¹⁶⁷ Cf. DESSI FULGHERI, 1980, p. 178. Para *Speculum stultorum* de Nigel de Longchamps cf. MOZLEY-RAYMO, 1960.

¹⁶⁸ Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de estos versos.

especialmente significativa la relación de *Aulularia* y *De Afra et Milone* en estos pasajes, que se ve reforzada por la explícita aparición del tópico del poder del dinero y de sus injusticias en *De Afra et Milone* 53-66¹⁶⁹, y por el empleo dentro del mismo contexto de la *iunctura esse comes*: *Aulularia* 550 (*hac ratione potest quartus adesse comes*) y *De Afra et Milone* 60 (*ultio depulsi destinat esse comes*) y 64 (*rex humilis coitus sustinet esse comes*). La construcción *esse comes* es frecuente en Mateo de Vendôme, ya que se halla también en *De Afra et Milone* 130 (*qui solet esse comes non habuisse dolent*) y 156 (*solus habere nequit et negat esse comes*) y en *Tobias* 126 (*gaudet honestatis comparis esse comes*), pero en el corpus de comedias elegíacas sólo aparece, además de en estos casos, en *De mercatore* 70 (*ingreditur; puer est iussus adesse comes*), y siempre en el pentámetro¹⁷⁰.

Otros ejemplos significativos en los que se pone de manifiesto el poder absoluto del dinero y de las riquezas se hallan en la comedia de *Pamphilus, Gliscerium et Birria*. Aquí, en los vv. 123-126 (*“murice presignis dabitur tibi vestis et auro / intexto dabitur exhilarata clamis”. / Firmatur pactum; coeunt in pingnora dextre / atque fides pacto fecit inesse fidem*), Pánfilo le ofrece a Glisceria un rico vestido púrpura y un manto bordado en oro como prenda de que su amor es verdadero y ella, gracias a estos regalos, da crédito a sus palabras. El v. 123 puede inspirarse en Ov., *Met.* III 32 (*Martius anguis erat, cristis praesignis et auro*). Asimismo es interesante la relación de *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 126 con *Aulularia* 2 (*fecerat in titulo funeris esse fidem*) y 711 (*funeris esse fidem dant argumenta sepulchri*).

También hay que destacar aquí *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 187-188 (*alterius partis precibus sibi vita redempta est / et clamidis dono reddita Gliscerium*), donde se encuentra un pequeño detalle que de nuevo pone de manifiesto el poder de persuasión que tienen las riquezas. Al llegar a la ciudad de Évreux, confunden a Glisceria, a Pánfilo y a su criado Birria con unos ladrones y una parte de la población los quiere castigar. Birria consigue salir corriendo, a Pánfilo finalmente lo sueltan gracias a las súplicas de algunos y Glisceria queda en libertad a cambio de entregar el precioso manto, con lo que una vez más

¹⁶⁹ Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de estos versos.

¹⁷⁰ Para el texto de *Tobias* cf. MUELDENER, 1885, p. 25. Para el análisis de *De mercatore* 70 también cf. infra “La ambición desmedida de riquezas”.

se manifiesta que la posesión de bienes resulta muy provechosa como medio para conseguir lo que uno se proponga¹⁷¹.

Otro ejemplo a destacar dentro de este tipo de críticas es *De Afra et Milone* 53-66:

Ad Venerem regis marcescit gloria, servit
Imperium, sordet regia, sceptrum iacent;
55 *Rex humilem coitum poscit Veneremque remissam,*
Affectat tenuem regia cura thorum.
Rex prece, rex pretio movet Afram, supplicat, immo
Imperat, immo preces principis arma movent.
Divitis ad tenuem est arma petitio cuius
60 *Ultio depulsi destinat esse comes;*
Ad pretium fragilis natura tepescit, inermis
Sexus ad armatas dat sua terga preces.
Afra favet, Milo nescit; Milone remoto
Rex humilis coitus sustinet esse comes;
65 *Uti letatur humili rex crimine, mutat*
Stramine pulvinar hospitioque domum.

En estos versos Mateo de Vendôme quiere censurar la actitud del rey que se sirve de su poder y riquezas para lograr el amor de Afra. Se trata de un fragmento muy elaborado en el que las alusiones de unos versos a otros son constantes. Ya al comienzo, en los vv. 53-58, el poeta pone de relieve el contraste entre la magnificencia del rey y la pobreza de Afra. Precisamente el léxico empleado aquí quiere destacar de manera singular la oposición entre los dos estamentos, el del rey poderoso (*regis, gloria, imperium, regia, sceptrum, rex, regis*) y el de la humilde muchacha (*marcescit, servit, sordet, iacent, humilem, remissam, tenuem*). Estos juegos de contrastes van a estar presentes en todo el pasaje y así queda reflejado, por ejemplo, entre el sustantivo *rex* y el adjetivo *humilis*, tal como puede verse en el v. 55 y en los vv. 64-65.

¹⁷¹ Llama la atención que SAVI, 1976, p. 277, traduzca *Gliceria gli è restituita in cambio di una veste*, cuando parece claro que se refiere al mismo manto bordado en oro del que se ha hablado antes en el v. 126 y que no se vuelve a mencionar en toda la comedia.

La distancia entre estamentos, en apariencia insalvable, es superada en un doble sentido. Por un lado, en una línea que se podría denominar ascendente, la belleza de Afra consigue cautivar al rey. En los versos que aquí se están analizando se recupera el tópico clásico de cómo las armas de Venus son más eficaces que las de Marte, tema que ya se encuentra en el célebre pasaje de Lucr. I 31-37 (*nam tu sola potes tranquilla pace iuvare / mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors / armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se / reicit aeterno devictus vulnere amoris, / atque ita suspiciens tereti cervice reposta / pascit amore avidos inhians in te, dea, visus / eque tuo pendet resupini spiritus ore*). Por otro lado, en una cierta línea descendente, en *De Afra et Milone* 57-58 el poeta describe cómo el rey, fiado en su poder y gracias a las súplicas y a los regalos, consigue finalmente el amor de Afra. Mateo de Vendôme pudo tener presente el v. 57 para *Tobias* 2211 (*rex pie, rex fortis, rex optime, te benedicant*)¹⁷².

En los vv. 59-60, que poseen un estilo marcadamente sentencioso, se vuelve a insistir en la oposición entre los dos planos, el del rico (*divitis*) y el del pobre (*tenues*), que debe cumplir siempre las exigencias de los poderosos¹⁷³.

Por último, en los vv. 61-66, con el tono de sátira contra las mujeres tan propio del momento, se describe la manera en la que Afra cede ante los regalos y las amenazas, y cómo el rey, aprovechando la ausencia de Milón, logra su propósito. El autor insiste una vez más en la antítesis entre lo poderoso y lo humilde, en este caso con la oposición entre *inermis* y *armatas*, la ya mencionada entre *rex* y *humilis*, entre *pulvinar* y *stramine*, y entre *domum* y *hospitio*. Precisamente la antítesis entre *armatus* e *inermis* puede tener su fuente en Ov., *Am.* I 2, 22 (*nec tibi laus armis victus inermis ero*) y *Ars* III 46 (*traditur armatis vulgus inerme viris*). También hay que subrayar la posible relación con *De Lombardo et lumaca* 22 (*nam meus armatus hostis, inermis ego*)¹⁷⁴. Mateo de Vendôme pudo volver

¹⁷² Cf. MUELDENER, 1885, p. 103. Sobre el juego de palabras *pretium-prex* de los vv. 57 y 61-62cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 552.

¹⁷³ Para el uso de la *iunctura esse comes* de los vv. 60 y 64 cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 552.

¹⁷⁴ Sobre *De Lombardo et lumaca* 22 también cf. infra “Los caballeros”.

sobre los vv. 61-62 en *Tobias* 1367-1368 (*armatae valueret preces: quod amicus amicum / seu dominus servum postulat, arma gerit*)¹⁷⁵.

En la comedia de Guillermo de Blois, *Alda*, también hay unos buenos ejemplos de crítica a la omnipotencia del dinero. Pirro está enamorado de Alda pero no sabe cómo conquistar su amor. Entonces Espurio, su criado, le dice que debe recurrir a los regalos. Especialmente importantes para lo que aquí se está estudiando son los vv. 211-234:

*Letus ad hec servus: "Nosti, puer optime, nosti:
omnes, ipsa etiam numina, munus amant.
Quisquis conciliat sibi numina munere, surdos
non habet, immo leves in sua vota deos
215 venalemque Iovis qui non conduxerit aurem,
in vacuum vacuus supplicat ille Iovi.
Ante Iovem causas inhonestas munus honestat
absolvitque reos innocuosque ligat.
Venditur ante Iovem sceleri pietatis ymago,
220 emptam vestitur sub pietate scelus.
Iam nichil a superis gratis datur, omnia magno
constant: magna breve munera munus emunt.
Templa locant etiam superi sua, pontificatum
vendit pontifici Iuppiter ipse suo.
225 Gratia summorum merx est, nam gratia gratis
non datur: hanc solus prodigus emptor habet.
Venditur introitus templi prohibetque sacerdos
ante Iovem vacuas munere ferre manus.
Dat nemo gratis, quia gratis nemo recepit,
230 vendit quisque, quia vendidit alter ei.
Gratia scortatur prostans turpique reducta
sub pretio emptores devovet ipsa suos.
Omnibus, ut breviter loquar, omnia vendit habendi
imperiosus amor, omnia munus emit.*

¹⁷⁵ Cf. MUELDENER, 1885, pp. 71-72.

En esta larga tirada de versos queda de manifiesto una vez más el poder que tiene el dinero, en este caso, más bien, los regalos y las ofrendas. En el primer dístico Espurio intenta captar la atención de Pirro y fija ya la perspectiva desde la que quiere tratar este asunto: incluso los dioses aman las ofrendas. En este pasaje, como en toda la comedia, Guillermo de Blois toma, como religión de referencia, la tradicional romana y no el cristianismo, algo que no resulta extraño en el corpus de comedias elegíacas. En los vv. 213-216 explica que gracias a los dones consigues que los dioses te presten atención. Si no les entregas nada, suplicas a Júpiter en vano.

En los vv. 217-220 Espurio hace ver que las ofrendas tienen tanto poder ante Júpiter que pueden convertir lo injusto en justo, absolver a los culpables, condenar a los inocentes y transformar una acción criminal en algo bueno¹⁷⁶. El v. 218 es semejante a *De more medicorum* 305 (*sondes absolvit, insontes obligat, atque*) y *De Paulino et Polla* 138 (*sepe reos solvens innocuosque ligans*)¹⁷⁷. Los vv. 217-220 de *Alda* puestos en boca de este criado, al que Guillermo de Blois ha dedicado una *descriptio turpitudinis* y ha caracterizado como una persona corrompida por la avaricia, se transforman por tanto en una denuncia explícita contra la corrupción que provocan los regalos en particular y el dinero en general.

En los vv. 221-222 se vuelve a subrayar la idea de que de los dioses no se puede conseguir nada gratis. Acto seguido Espurio va a describir cómo el dinero ha corrompido a los sacerdotes. Como señala Bertini, estos versos tienen un especial componente crítico contra la costumbre de la simonía tan propia de la época y, puestos en boca de un criado tan burdo como Espurio y en un contexto de religiosidad pagana, acentúan la naturaleza cómica del pasaje¹⁷⁸. En efecto, en los vv. 223-224 el criado asegura que los dioses ponen los templos en alquiler y que el propio Júpiter vende el pontificado a su pontífice. La gracia, continúa en los vv. 225-226, como no se da nada de balde, sólo puede adquirirla un comprador dadivoso.

¹⁷⁶ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los juristas”. Sobre el uso del término *reus* cf. infra “Terminología referida a los juristas”.

¹⁷⁷ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Las críticas más desarrolladas al dinero y a la avaricia” y “Los juristas”.

¹⁷⁸ BERTINI, 1998b, p. 73, n. a los vv. 223-224. Para el análisis de *Alda* 223-232 también cf. infra “El clero”.

En los vv. 227-230 Espurio, insistiendo sobre lo mismo, explica que, debido a todas estas causas, los sacerdotes impiden que alguien entre en el templo con las manos vacías y nadie da ya nada gratis porque nada ha recibido gratis. En el siguiente dístico el criado, con unas palabras duras, se atreve a decir que la gracia se vende como una prostituta. Hay que destacar aquí la relación del v. 231 con *Carmina Burana* 4, 2, 5 (*gratia prostat et scortatur*)¹⁷⁹.

A modo de conclusión de todo lo dicho hasta ahora, Espurio, en los vv. 233-234, afirma que el deseo de tener hace que todo se pueda vender y que los regalos consiguen que todo se pueda comprar.

En los vv. 239-252 el criado continúa con estos planteamientos:

Nam, sicut nequeunt sine munere numina flecti,
 240 sic sine muneribus nulla puella capi;
 exemplumque mali dociles imitantur, amorque
 muneris, ut vendit cetera, vendit eas.
 Non genus aut formam moresve requirit amantis
 femina: de pretio est questio prima suo.
 245 Non dantem, sed munus amat; metitur amorem
 ex dono; quantum donat amatur amans.
 Hinc Spurge vilesco mee, quia iam spoliato
 que vendi possit est toga nulla michi.
 Fac igitur mittas Alde quod fascinet eius
 250 fureturque animum concilietque tibi;
 primitiasque tui pastillum sumat amoris:
 Omen habet; poterit talibus Alde capi.

En este pasaje Espurio da un giro y, después de haber hablado de la importancia que tienen las ofrendas para granjearse el favor de los dioses, pasa a explicar el poder que tienen los regalos para conquistar el amor de una mujer. El giro se produce ya en el primero de estos dísticos, donde afirma que gracias a las ofrendas se doblega a los dioses y que sin

¹⁷⁹ Es este parecido con *Carmina Burana* el que inclina a BERTINI por la lectura *scortatur* de algunos manuscritos frente a la de *sortitur* de otros, usada posiblemente *pudoris causa*. Cf. BERTINI, 1998b, p. 73.

ellos no se puede conquistar a ninguna mujer. A continuación, en los vv. 241-246, el criado explica la eficacia que un regalo puede tener con las mujeres, pues, prontas a imitar el mal, copian a los dioses en esto. Sólo se necesita un obsequio apropiado para poder comprar a una mujer. No les importa el linaje, la belleza o el comportamiento del que les regala algo, sino el regalo en sí mismo. En estas palabras, sobre todo -hay que insistir en ello- si se tiene en cuenta quién las pronuncia, queda claramente reflejado el antifeminismo propio de la época, que tantas veces aparece en el corpus de comedias elegíacas y que no carece de importancia en esta obra de Guillermo de Blois.

Luego, en los vv. 247-248, Espurio pone el ejemplo de lo que le sucede con su amada Espurca: el amor entre ambos ya no posible porque él está arruinado -ni siquiera tiene un vestido que poder vender- y no puede hacerle ningún regalo¹⁸⁰. El criado entonces, en los vv. 249-252, como consecuencia de todo lo anterior, le recomienda que envíe a Alda algo que la atraiga y le sugiere que le regale un pastel. El hecho de que, después de todo lo dicho hasta ahora, sea precisamente un pastel el objeto elegido para regalarle a una muchacha como Alda, además de un dato que debe entenderse en clave de humor, manifiesta también tanto lo pobres que son las aspiraciones de Espurio como sus planes de futuro para quedarse él con el pastel y regalárselo a su amada y hambrienta Espurca.

El largo parlamento del criado acaba con los vv. 255-260 (*prodigus in primis sis munere deque futuro / spem facient illi munera prima bonam. / Sic tibi tunc fuerit geminis abstricta catenis, / muneribusque tuis carminibusque meis. / Non est laudandus vel amandus avarus amator; / prodigus esto!*” “*Nichil est michi!*” -Pirrus-), donde aconseja a Pirro que sea generoso en su primer regalo y así tendrá a Alda cautivada para siempre. Le dice que Alda quedará entonces atada por unas cadenas dobles, la de los regalos y la de los “encantamientos” (*carminibus*). En efecto, Espurio ha hablado en el v. 249 (*fac igitur mittas Alde quod fascinet eius*) de “hechizar” (*fascinet*) a Alda y luego, en el v. 253 (*verborum includam quedam tormenta novosque*), ha dicho que va a incluir, a la hora de cocinar el pastel, ciertas “palabras mágicas” (*verborum... quedam tormanta*)¹⁸¹.

¹⁸⁰ Para el análisis de estos versos también cf. infra “La ambición desmedida de riquezas”.

¹⁸¹ Todos estos versos recuerdan a la *philocaptio* que protagoniza Celestina para hechizar a Melibea en la célebre obra de Fernando de Rojas.

Por lo que respecta a la comedia *Lidia* hay que decir que son muy pocas las referencias a las riquezas y a la avaricia que se pueden encontrar en ella. En concreto, en lo que atañe a la omnipotencia del dinero, se deben comentar en primer lugar los vv. 227-228 (*omnia promitte: promissis multa parantur, / alludit lucris gratius omnis amor*), donde Lidia le pide a su criada Lusca que le prometa Pirro cualquier cosa a cambio de su amor, pues el amor siempre se ve favorecido por las riquezas. Tal vez para el v. 227 el autor se ha podido inspirar en Ov., *Ars* I 631 (*nec timide promitte: trahunt promissa puellas*) y *Fast.* III 633 (*omnia promittit falsumque Lavinia volnus*).

Lusca, en *Lidia* 241-242 (*Pirre, potes, si vis, opibus donisque beari / et dare militie facta superba tue*), le transmite a Pirro que, si corresponde al amor de Lidia, podrá disfrutar de todo tipo de bienes y dones. Las riquezas se convierten así, una vez más, en el argumento más persuasivo. El poeta tal vez puede inspirarse aquí en Hor., *Epis.* I 18, 75 (*munere te parvo beet aut incommodus angat*) y en Prosp., *Epigr.* 20, 3 (*sperans alio se munere posse beari*).

Dentro del corpus de las comedias elegíacas, uno de los ejemplos más elaborados de la crítica contra el poder absoluto del dinero es la comedia *Miles gloriosus*. El *civis*, uno de los protagonistas de esta composición, es retratado como la típica persona que piensa que puede alcanzarlo todo por medio del dinero, incluso los más nobles sentimientos, incluso su matrimonio (razonamiento este que, como se ha visto, entristecía a Pánfilo y alegraba a Geta). Este ilustre y adinerado burgués ha conquistado a su mujer gracias a las riquezas, pero a lo largo de la comedia ese modo de proceder se va volviendo poco a poco contra él. Su mujer, sirviéndose también del dinero, le engaña con otra persona, el *miles*. Finalmente, la mujer consigue no sólo destruir el matrimonio de su marido, sino también arrebatarle su hacienda.

En *Miles gloriosus* 71-100 se encuentra un interesante parlamento de la mujer del burgués en el que se hacen algunas reflexiones sobre el poder del dinero¹⁸²:

¹⁸² Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los ciudadanos”.

*“Me tibi vincit amor et te michi vinciat aurum;
 sim tua sisque meus; sit mea gaza tui.
 Sum proba sisque probus et eris me divite dives;
 si michi te socias, sum dea tuque deus.
 75 Nec puter esse minor quia civi nupta minori:
 sum laurus frutici, sum rosa iuncta rubo.
 Te michi dives emam quia me sibi ditior emit
 vir meus; exemplum subsequar ipsa suum.
 Ut michi par esset, non ipse sed ipsa redemit
 80 copia: pro domino bursa diserta fuit.
 Munera rethoricos penitus novere colores:
 nummus ubi loquitur, Tullius ipse tacet.
 Dulci gaza sono citharizat in aure potentum;
 tam placidum nescit musica tota sonum.
 85 Dulcor abest precibus, si desit dulce lucellum;
 sola precum vires vis operatur opum.
 Sermo licet dulcis, nisi gaza saporet, acescit;
 non faciunt steriles munera sancta preces.
 Nummorum precibus fuit auris aperta meorum:
 90 feci nec volui quod voluere mei.
 Non sibi, sed rebus nupsi: sua corporis usu,
 non animi; rerum, non sua sponsa fui.
 Corpus emi potuit, sed cor michi mansit inemptum;
 non emit nec habet, idque quod emit habet:
 95 corpus habet, non cor. Illi sum corpore presens,
 corde procul; corpus do tibi corque meum.
 Vir michi verus eris, verus timor; ille labore
 et tua sit merces; hic aret, ipse metas;
 ieiunet, comede; sitiatur, bibe; conferat, aufer;
 100 sudet, lude; flectat, pange; recedat, ades”.*

En los vv. 71-72 la mujer del burgués expresa su amor al *miles* y le dice cómo el dinero va a lograr que él la corresponda. Hay que destacar aquí la relación, señalada hace un momento, del v. 71 con *Geta* 378 (*vincio muneribus: munere vivit amor*) y sus fuentes clásicas. Asimismo el v. 72 puede estar relacionado con Gualterio el Inglés, *Aesopus* 49, 5

(*sim tua sisque meus cupio: plus omnibus unum*) y con *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 30 (*sum tua; tu meus es; Pamphilus esto sui*). La mujer, en los vv. 73-74, insiste en sus requerimientos al caballero y le asegura que, si acepta, le hará partícipe de todas sus riquezas. Ella, en los vv. 75-76, se considera mucho mejor que su marido, puesto que es como el laurel unido a la rama, o como la rosa a la zarza, inconfundibles oposiciones medievales que recuerdan a *Babio* 200 (*hec nox, illa dies; hec ruus, illa rosa*).

Al llegar a este momento del discurso, en los vv. 77-80, la mujer confiesa que va a seguir en esto el ejemplo de su marido, pues él, gracias a las riquezas, consiguió conquistarla, como dirá unos versos después, persuadiendo a su familia. A continuación, el autor del *Miles gloriosus* pone en boca de la mujer del *civis* unas palabras en las que se expone cómo el dinero se ha convertido en el mejor argumento a la hora de persuadir. En los vv. 81-82 se afirma que las riquezas y los regalos conocen todos los recursos de la Retórica y, cuando habla el dinero, Cicerón calla. De estos versos se desprende la decepción que, para los que escribieron estas comedias, conllevaba el poder del dinero, que era capaz de convencer a la gente de cualquier cosa sin que hubiera ningún tipo de reflexión. Los autores de estas composiciones dedicaron gran parte de su formación al estudio de la Dialéctica, a la lectura de los tratados retóricos y de las obras de Cicerón, al análisis de los argumentos para convencer y refutar, a la discusión que todo lo examina, compara y critica, etc. No es de extrañar, por tanto, que dirigieran duros ataques contra el dinero y que parodiaran especialmente la capacidad que éste poseía para persuadir a los hombres, aprovechándose de la debilidad de su avaricia y de la ausencia de un planteamiento racional. Por todo ello, en los vv. 83-88, se dice que no hay mejor música al oído de los poderosos que las riquezas, que no hay plegaria más dulce que las ganancias y que las palabras carecen de fuerza si no van acompañadas de regalos. La curiosa relación entre la música y el dinero también se encuentra en *Miles gloriosus* 109-110 (*hic redit et dulces hilari trahit aure susurros: / Orpheam loculo credit inesse liram*) y 152 (*cogitur; ut redeat dulce susurrat onus*), *De more medicorum* 309-310 (*psallere presbiteros nummus*

facit; omnia fiunt / huius avaritia: psallere nummus amat) y *De Paulino et Polla* 121 (*presbiteros cantare facit sollempniter, altam*)¹⁸³.

A continuación, en los vv. 89-90, la mujer cuenta que sus familiares quedaron cautivados con las riquezas del burgués y que, sin que ella quisiera, la obligaron a casarse con él. Seguidamente, en los vv. 91-96, explica cómo ella en realidad no se ha casado con el *civis*, sino con sus bienes. Efectivamente, el burgués ha podido comprar el cuerpo de la muchacha, pero no su corazón, que permanece intacto. Hay que señalar aquí la posible influencia de Ov., *Met.* I 408 (*et terrena fuit, versa est in corporis usum*) en la composición del v. 91.

Este parlamento de la mujer concluye con los versos 97-100, en los que ella declara su verdadero amor al *miles*, al que anima para que se aproveche de la situación con una serie de imperativos semejantes a los que se encuentran en *Geta* 63-64 (*Birria sic secum: "Clamet licet illa, taceto! / Hec vigilet, dormi! Cursitet illa, iace!"*).

Un ejemplo más del poder del dinero, especialmente de su fuerza de persuasión, se halla en *Asinarius* 245-250 (*congeriemve sitis, fili, cuiuslibet eris? / Hoc sine mensura metiar, ercle, tibi. / Num vestes vel equos vel cetera talia queris / que sitit et querit deliciosus homo? / Testor enim superos et cetera numina ruris: / si placet et regnum dimidiabo tibi*)¹⁸⁴. El protagonista de esta comedia, un asno, le dice al rey que le acoge como huésped que quiere regresar a su casa, pues uno siempre echa de menos el lugar donde ha nacido. El monarca se entristece y entonces, para convencerlo de que no se vaya, utiliza el poderoso argumento del dinero y las riquezas. Le ofrece valiosas ropas, caballos e incluso, y pone de testigo a los dioses, la mitad de su reino. El v. 246 puede relacionarse con *Ruodlieb* I 103 (*nam sine mensura dabitur tibi, cum cupis, illa*), la obra épica del s. XI de origen alemán al igual que *Asinarius*¹⁸⁵. El v. 250 recuerda a las palabras que pronuncia el rey Herodes Antipas ante la hija de Herodías antes de decapitar a Juan el Bautista, en

¹⁸³ Para *Miles gloriosus* 109-110 y 152 también cf. infra "La ambición desmedida de riquezas"; para *De more medicorum* 309-310 y *De Paulino et Polla* 121 también cf. infra "Las críticas más desarrolladas al dinero y a la avaricia".

¹⁸⁴ Para el análisis de *Asinarius* 245 también cf. infra "Reyes y príncipes".

¹⁸⁵ Para el texto de *Ruodlieb* cf. SEILER, 1882, p. 207.

Mc. 6, 23 (*et iuravit illi multum: "Quidquid petieris a me, dabo tibi, usque ad dimidium regni mei"*), cita que, como suele ser habitual en estos casos, tiene una finalidad cómica pues se trata de un texto bien conocido por los lectores o espectadores de estas obras.

La crítica a la omnipotencia del dinero también queda bien reflejada en la comedia *De Paulino et Polla* de Ricardo de Venosa. Además de los vv. 109-126 y 141-158, que se analizarán más adelante por pertenecer a un extenso pasaje contra el dinero y la avaricia, hay también otros versos que resultan de especial interés para lo que aquí se viene tratando¹⁸⁶. Cuando el abogado Fulcón vuelve de hablar con el anciano Paulino, descubre que un gato se ha llevado su carne asada y le ha tirado el vino. Él le grita y lo persigue. Le lanza una piedra, pero falla y rompe una tinaja de aceite que mancha su cama. En su persecución, se tropieza con una piedra y se cae al barro. Cuando consigue reponerse, regresa a su casa y se topa con que un perro le está quitando su pan y un cerdo le está rompiendo el mantel. Es en este contexto cuando Fulcón pronuncia los vv. 555-560 (*non propter rerum iacturam me macerabo, / sum melior rebus omnibus ipse meis; / rebus homo, non res homini, super esse iubetur, / sunt homini nutu subdita cuncta Dei; / non flet in adversis nec prosperitate tumescit / vir sapiens: eque dampna lucrumque gerit*), donde, con un tono de cierta resignación, afirma que no piensa desanimarse por todo ello, ya que el hombre debe estar por encima de las cosas y que el sabio no debe dejarse influir ni por las desgracias ni por las ganancias. Ricardo de Venosa pone en boca de Fulcón estas palabras moralizadoras con las que quiere derrocar al dinero de su elevada posición en favor del hombre.

Los vv. 555-556 pueden basarse tal vez en Hor., *Epist.* I 1, 19 (*et mihi res, non me rebus subiungere conor*). Resulta llamativa, por otro lado, la posible relación del v. 558 con Cic., *Cat.* III 9, 21 (*omnia deorum immortalium nutu ac potestate administrari*). Como explica Pittaluga, en este mismo verso de *De Paulino et Polla* parecen vislumbrarse además las ideas de la doctrina cristiana procedentes de *Psalm.* 8, 6-8 (*minuisti eum paulo minus ab angelis, gloria et honore coronasti eum et constituisti eum super opera manuum tuarum. Omnia subiecisti sub pedibus eius: oves et boves universas, insuper et pecora campi*) y

Hebr. 2, 7-9 (“*minuisti eum paulo minus ab angelis, gloria et honore coronasti eum et constituisti eum super opera manuum tuarum. Omnia subiecisti sub pedibus eius*”). In eo enim quod ei omnia subiecit, nihil dimisit non subiectum ei), unos textos que, casi con toda seguridad, eran bien conocidos por el autor de esta comedia¹⁸⁷.

Más adelante, en *De Paulino et Polla* 769-770 (*omnes divitias quamvis possederis orbis, / dum solus maneat, nil reputare potes*), el abogado Fulcón le dice al anciano Paulino, al que trata de convencer para que contraiga matrimonio, que de nada le sirve tener todas las riquezas del mundo si luego estás solo.

La sátira a la omnipotencia del dinero también puede verse en *De uxore cerdonis*. En los vv. 99-101 (*crescit amor visu, decrescit rebus amator: / cum plus crescit amor, plus minuuntur opes. / Res amor adnichilat, vim perdit, membra resolvit*) la alcahueta le explica a la mujer del zapatero que, cuanto mayor es el amor de un pretendiente, más disminuyen sus riquezas, dando a entender así lo eficaz que resulta el dinero para el amante que lo posee de cara a sus propósitos. El juego entre *crescit* y *decrescit* del v. 99 curiosamente puede verse también *Pamphilus* 259 (*usu crescit amor omnis, decrescit abusu*).

El poder de convicción que tiene el dinero es usado por la alcahueta en los vv. 115 (*sunt sibi divitiae, tribuet tibi munera multa*) y 117 (*comoda provenient ex hoc tibi, filia, multa*), donde asegura a la pretendida que el sacerdote le recompensará generosamente su amor con regalos y comodidades. Un poco más adelante, en los vv. 169-170 (*immo mercedem credo quod quisque lucretur / qui studet egrotis ferre benignus opem*), la anciana vuelve a esgrimir el argumento del dinero para convencer a la mujer, afirmando ahora que debe recibir un premio el que se esfuerza por ayudar al que sufre, que, en este caso, es el sacerdote, herido por el amor.

Ante la negativa de la mujer, la alcahueta, en los vv. 211-214 (*munera mitte sibi: forsitan placabitur ipsis; / lenitur donis femina sepe datis. / Sepe deus donis iratus flectitur*

¹⁸⁶ Para el análisis de *De Paulino et Polla* 109-126 y 141-158 cf. infra “Las críticas más desarrolladas al dinero y a la avaricia”.

¹⁸⁷ Cf. PITTALUGA, 1986, p. 165.

ipse; / munere mitescunt femina virque dato), aconseja al sacerdote que le envíe regalos pues, quizás así, logre persuadirla: los regalos son capaces de doblegar a los hombres, a las mujeres e incluso a los dioses.

El sacerdote atiende las recomendaciones de la anciana y en los vv. 217-218 (*“si pro muneribus consenserit...” -inquit amator- / “sum valde dives: omnia tolle mea”*) le pide que, si así va a conseguir el consentimiento de la mujer, le entregue entonces todo lo que tiene, que es mucho, puesto que es rico. El presbítero todavía resulta más explícito en los vv. 223-226 (*tolle, precor, censum pretiosaque tegmina tolle / et quecumque vides que sibi grata forent. / Preterea queso pro me quod tu lacrimeris / atque pias donis his superadde preces*) y le ruega que se lleve su fortuna, los vestidos preciosos y lo que vea que puede gustarle a la mujer, y que acompañe con lágrimas y súplicas todos esos regalos¹⁸⁸. El final del pentámetro puede estar inspirado en Ov., *Ars* I 440 (*verba nec exiguas, quisquis es, adde preces*).

La alcahueta a continuación vuelve a ver a la mujer. En los vv. 231-232 (*tu licet inferres anui michi dedecus ingens, / non desisto tamen comoda ferre tibi*) le comunica que, a pesar de las desavenencias de antes, ella no tiene inconveniente en proporcionarle ventajas, aludiendo así a los regalos que le trae de parte del presbítero. Y en el v. 235 (*accipe dona tibi que stultus mittit amator*) le pide que los acepte. La anciana, además, en los vv. 249-250 (*eius divitiis uteris, filia, cunctis, / quas si tu velles perdere, stulta fores*), le dice que no debería ser tan tonta como para perder todas esas riquezas.

Otro pasaje pasaje destacado contra la omnipotencia del dinero se encuadra en los consejos que el zapatero da a su mujer para cuando, instigada por él mismo, ella finja querer acostarse con el sacerdote y él los sorprenda. El marido, en los vv. 338-342 (*pro pretio fiunt tempore multa mala. / Crimina committit promissa pecunia multa, / illicitum lucrum plurima dampna parit. / Omnia dat census, dat que non danda putavi; / proveniunt inde plurima sepe mala*), le dice que, llegado ese momento, para engañar al clérigo, ella debe lamentarse por los numerosos males que causa el dinero, que lo puede todo, incluso lo

¹⁸⁸ Para el análisis de *De uxore cerdonis* 217-218 y 223-226 también cf. infra “El clero”.

que era impensable. Estos versos sobresalen por su singular ironía, ya que, para desgracia del avaricioso zapatero, estas palabras –pronunciadas por él de manera superficial- acabarán cumpliéndose.

Del análisis de todos estos textos se concluye que los rasgos que sobresalen en las críticas al poder absoluto del dinero son su capacidad para lograr fácilmente cualquier fin y su poder para persuadir. En efecto, el dinero es considerado el mejor argumento a la hora de convencer al otro, hecho del que, como ha podido verse, se burlan con frecuencia las comedias elegíacas, dando lugar además a una parodia de la Retórica y la Dialéctica. Las sátiras contra la omnipotencia del dinero gozan de singular protagonismo en *Alda*, *Miles gloriosus*, *De uxore cerdonis* y *De nuntio sagaci*.

2.3. Dinero, honor y clases sociales

De la omnipotencia del dinero se deriva que los conceptos de hacienda, honor y pertenencia a una determinada clase social se relacionen entre sí y lleguen a ser equivalentes. Los autores de las comedias elegíacas perciben la confusión entre esos ámbitos y la van a convertir también en objeto de crítica en muchos de sus versos, incluso en las obras que inauguran el género. Ya en *De nuntio sagaci* 64-65 (*fama volat mundo quod non sit pulchrior illo, / nobilior nemo vel in omnibus aptior illo*) aparece cómo el poeta, gracias a los donativos que ha entregado a través de su criado, logra que la muchacha lo considere como el más apuesto, el más noble y el más sabio de los hombres¹⁸⁹. Un poco después, en *De nuntio sagaci* 88-94 (*ergo vides quid sis. Ne perdas premia laudis, / quere parem laudi; quis par sit taliter, audi. / Huc qui me misit, omni sine crimine vivit; / vivit, ad omne valet, iuvenili corpore floret, / et facie pulchra posset satis esse puella; / nobilis ac humilis, prudens nimiumque fidelis, / est dives, largus, verax et ad omnia cautus*), el criado hace un extenso elogio del poeta y afirma que es un hombre que no ha cometido delitos, está lleno de vitalidad, tiene un cuerpo juvenil y un rostro hermoso, es noble y sencillo, sabio y muy fiel, rico, generoso, sincero y prudente. Entre los muchos calificativos empleados se vuelve a hacer mención conjunta de la nobleza y de la riqueza, unos

conceptos que a partir de ahora van a ser difícilmente separables. Por otro lado, como señala Rossetti, parece que el autor de la comedia puede inspirarse en Ovidio para el uso de la expresión *sine crimine*, pues es frecuente encontrarla en esa posición del verso en la obra del poeta de Sulmona¹⁹⁰: *Met.* IX 372 (*non meruisse nefas. Patior sine crimine poenam*) y XIII 57 (*viveret aut certe letum sine crimine haberet*); *Epist.* 15, 19 (*atque aliae centum, quas non sine crimine amavi*) y 20, 225 (*sunt et opes nobis, sunt et sine crimine mores*); y *Rem. am.* 37 (*his lacrimis contentus eris sine crimine mortis*).

Más adelante, en *De nuntio sagaci* 245-247 (*respice quis puer est: merito rex vivere posset. / Nobilis et prudens, in forma prevalet omnes, / aptus et est agilis, merito placet ipse puellis*), el criado vuelve a describir a su señor sirviéndose de los mismos parámetros, entre los que se encuentran de nuevo los conceptos de riqueza y nobleza.

Otro ejemplo bastante claro de la equivalencia entre dinero, honor y clase social es la comedia *Pamphilus*¹⁹¹. Hay que destacar, en primer lugar, que esta obra se desarrolla en un ambiente de ciudad: en los vv. 163 (*alterius ville mea neptis mille salutes*) y 339 (*hac manet in villa nimium formosa iuventus*) se hace referencia a una *villa*, que dista de ser una residencia de campo, como en la antigüedad romana, sino que se aproxima a nuestra “villa”; y en los vv. 347 (*non manet hac tante pubes probitatis in urbe*) y 357 (*Pamphilus hac certe pre cunctis pollet in urbe*) se habla ya claramente de una *urbs*. Es en concreto en las ciudades donde empieza a consolidarse el poder económico de una incipiente burguesía que, poco a poco, encuentra intereses comunes con la nobleza. Asimismo estas mismas ideas quedan muy bien reflejadas en las palabras de Pánfilo de los vv. 47-54:

*Dicitur -et fateor- me nobilioribus orta,
huic ideo metuo dicere velle meum;
fertur -et est verum- quod me sit ditior illa:
50 et decus et dotes copia sepe rogat:
nec michi sunt dotes, decus ingens, copia grandis,
sed quod habere queo, quero labore meo.*

¹⁸⁹ Cf. supra “La omnipotencia del dinero”.

¹⁹⁰ Cf. ROSSETTI, 1980, p. 83.

¹⁹¹ Cf. PITTALUGA, 1980, pp. 37-38.

*Dummodo sit dives cuiusdam nata bubulci
eligit e mille quemlibet illa virum.*

En los vv. 47-49 Pánfilo manifiesta su miedo a la hora de declarar su amor a Galatea, porque ella pertenece a una cuna más noble, pero también porque ella es más rica. En los vv. 50-51 el protagonista se lamenta de que a menudo la riqueza requiere de honores y dotes, y él carece de todo eso, tanto dotes y honores, como de riquezas. Destaca así la explícita relación a la que Pánfilo alude entre estos dos ámbitos, el del honor y el de las riquezas. Él, por el contrario, como apunta en el v. 52, tiene que trabajar duro para mantenerse. Además, en los vv. 53-54, desprecia a los advenedizos que todo lo consiguen con dinero, ya que incluso la hija de un boyero, con tal de que sea rica, puede elegir a un marido entre mil. Es interesante destacar aquí el parecido de *Pamphilus* 53 con Ov., *Ars* II 276 (*dummodo sit dives, barbarus ipse placet*) y con *De more medicorum* 302 (*dummodo sit dives, summus habetur homo*), donde se acentúa también la importancia de las riquezas para que uno sea considerado como el mejor¹⁹².

Sin embargo, el hombre puede superar las barreras de su clase social o de la falta de dinero y honor gracias a su trabajo y esfuerzo, o al menos eso es lo que se deduce de las palabras de ánimo que Venus, en los vv. 71-142, dirige a Pánfilo, descorazonado ante las dificultades para conquistar a Galatea. Precisamente ya en el v. 71 (*tunc Venus hec inquit: "Labor improbus omnia vincit"*), inspirado en las famosas palabras de Verg., *Georg.* I 145-146 (*tum variae venere artes. Labor omnia vicit / improbus et duris urgens in rebus egestas*), se recuerda cómo el trabajo tenaz es capaz de vencer todos los obstáculos¹⁹³. Pero, dentro de este parlamento de la diosa del amor, es en los vv. 81-96 donde más claramente se expresa que el hombre con su *ars* y su *officium* puede alzarse por encima de sus limitaciones:

Ergo tuis primum si non favet illa loquelis,

¹⁹² Sobre *De more medicorum* 302 cf. infra "Las críticas más desarrolladas al dinero y a la avaricia".

¹⁹³ Cf. supra "La omnipotencia del dinero", donde, a propósito de *Geta* 378 (*vincio muneribus: munere vivit amor*) y *Miles gloriosus* 71 (*me tibi vincit amor et te michi vinciat aurum*), se ve la pervivencia en las comedias elegíacas de las también famosas palabras virgilianas de *Ecl.* 10, 69 (*omnia vincit amor, et nos cedamus amori*). Sobre *Pamphilus* 71 también cf. supra lo dicho al estudiar esta obra en "Análisis de las comedias".

arte vel officio fac tamen ut faveat.
ars animos frangit et firmas diruit urbes;
arte cadunt turre; arte levatur onus;
85 *et piscis liquidis deprenditur arte sub undis*
et pedibus siccis per mare currit homo.
Rebus et in multis ars adiuvat officiumque:
pauper sepe suo pascitur officio;
et, quamvis iusta, sedatur principis ira,
90 *Servat et illesum corpus opesque reus;*
et gaudet locuples qui flere solebat egenus;
et modo vadit eques qui solet ire pedes.
Quod donare sibi minime potuere parentes
hoc exercenti iam dabit officium.
95 *Officiumque tuum primum si forte recusat.*
Tu servire tamen esto paratus ei.

Estos interesantes versos pueden dividirse, a su vez, en dos bloques, dependiendo de si se basan en el *ars* o en el *officium*. En una primera parte (vv. 81-86), después de diferenciar entre *ars* y *officium*, Venus trata de alentar a Pánfilo fundamentando su discurso en los recursos del *ars*. Así, en los vv. 81-84, la diosa le dice que no se deje desanimar por una primera respuesta desfavorable de una mujer, sino que debe servirse del *ars* y del *officium* para persuadirla, ya que gracias al *ars* se doblegan temperamentos, se derriban ciudades, se echan abajo fortificaciones y se levantan las cargas. Es interesante señalar aquí el paralelismo de la estructura de estos versos con Ov., *Ars* I 3-4 (*arte citae veloque rates remoque moventur, / arte leves currus: arte regendus amor*). En los vv. 85-86 Venus recuerda a Pánfilo que también por medio del *ars* se consigue capturar a los peces o atravesar las aguas a pie enjuto, basándose este último verso en Ov., *Met.* XIV 50 (*summaque decurrit pedibus super aequora siccis*), y quizás en frecuentes pasajes bíblicos (2 R. 2, 8; Ex. 14, 16; 14, 22; 14, 29; 15, 19; Jos. 4, 22; Ne. 9, 11).

En la segunda parte (vv. 87-96) Venus describe ahora las ventajas del *officium*, que recuerda a la función desempeñada por el *obsequium* de Ov., *Ars* II 177-184. En los vv. 87-92, tras distinguir de nuevo entre *ars* y *officium*, afirma que gracias al *officium* el pobre muchas veces consigue comida, se aplaca la ira del príncipe, el culpable logra salvar su

cuerpo y sus bienes, se alegra en la riqueza el que antes lloraba en la pobreza y va a caballo el que antes solía ir a pie.

Es interesante destacar el uso que se hace en este último verso de la antítesis entre *eques* y *pedes*, proverbio común en la Edad Media y que se halla también en *Rapularius II* 384 (*quique pedes venit, in sua tendit eques*) y, aunque en algunos casos de manera indirecta, en *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 3-4 (*Pamphilus ascendit; comes illi Birria factus / carpit iter pedibus exitiale suis*), 6 (*Parisius veniunt hic eques, ille pedes*), 159-162 (*Birria: "Noster equus periit servando dietam; / pesteque consimili sum periturus ego; / non me sola fames sed sarcina multa fatigat / et via que pedibus est inimica meis*), 203-204 (*Pamphilus: "Henrici regis cognatus in urbem / intrabo tamquam cetera turba pedes"*) y 206 (*ut pedes incedas si tibi desit equus*)¹⁹⁴.

En *Pamphilus* 93-94 la diosa recuerda a Pánfilo que lo que no recibió de sus padres lo puede alcanzar gracias al *officium*, es decir, que el hombre puede progresar en su vida y no debe dejarse dominar por las restricciones de la sangre, de su clase social o del dinero. Finalmente, para concluir esta parte del parlamento de Venus, en los vv. 95-96, ésta le insta a que no se desanime ante una primera negativa de Galatea, que sea constante y que siga dispuesto a servirla.

En suma, este fragmento de la intervención de Venus que aquí se ha estudiado resulta muy revelador, ya que ésta propone a Pánfilo todo un método para conquistar a Galatea basado en el *ars* y en el *officium*, que, eso sí, deben ser aplicados de una manera constante. El pasaje recuerda a lo que el gramático Minius de Colle declaraba a sus alumnos, que la ciencia hace noble al que no es noble¹⁹⁵. Sirviéndose de estos instrumentos Pánfilo conquistará a su amada, pero además, si con carácter programático se extiende este

¹⁹⁴ Cf., por ejemplo, WALTHER, 1963-1969, 5784 (*diligo rhetoricos, equitant quia sepe caballos, / dum genus et species cogitur ire pedes*) y 7096 (*en modo vadit eques, qui solet ire pedes*). Para *Rapularius II* 384 también cf. infra "El clero". Asimismo para *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 159-162 cf. infra "La avaricia propia de lo criados", y para *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 203-204 cf. infra el análisis expuesto en este mismo apartado. Sobre el uso de la palabra *eques* en el corpus de comedias elegíacas cf. infra "Terminología referida a los nobles".

¹⁹⁵ Cf. LE GOFF, 1986, p. 120.

proceder a la vida de todo hombre, no habrá dificultad que éste no sea capaz de vencer, ni barreras sociales, de honor o de hacienda que no pueda superar.

Esta misma idea de que el hombre es capaz de elevarse por encima de su posición aparece también hacia el final de la intervención de Venus. En los vv. 115-119 (*hoc nimium caveas, si sit tibi parva supellex, / ne sciat esse tuum pauperiemque tuam; / exiguo pulchram ducit sollertia vitam / iocundoque suas ore tegit lacrimas. / Quod non es simulare potes dictis habituque*) la diosa le dice a Pánfilo que tiene que disimular su situación y su pobreza, y que, ayudado por el ingenio, el hombre con sus dichos y comportamientos puede imitar aquello que no es. A este respecto hay que señalar la relación del v. 115 con *Facetus* 29 (*sit bene vestitus cui non est parva supellex*), y del v. 119 con Ov., *Rem. am.* 497 (*quod non es, simula positoque imitare furores*).

Es importante añadir que será la alcahueta la que ayude a Pánfilo a poner en práctica este consejo de Venus, pues será la anciana intermediaria la que engañe a Galatea contándole embustes sobre la condición del joven muchacho. Los factores aquí estudiados (honor, clase social y aspecto económico) influían enormemente en la posibilidad del matrimonio y las diferencias en estos puntos constituían para los amantes un obstáculo complejo de superar. Así en los vv. 359-362 (*illi semper honor et laus et gloria crescit, / et merito nullus invidet inde sibi. / Est nimium locuples, sed non tamen inde superbit, / illius et nullum copia crimen habet*) la alcahueta va a mentir a Galatea precisamente sobre estas cuestiones, afirmando que la fama y el renombre de Pánfilo aumentan sin cesar, y que es muy rico. Hay que destacar aquí el uso que en el v. 362 se hace de esa cláusula típicamente ovidiana, como se halla en *Am.* II 5, 6 (*nec data furtive munera crimen habet*), *Ars* I 586 y II 272 (*a, pereant, per quos munera crimen habent*). Estos versos también pueden relacionarse con *Aulularia* 525-528 (*cum numerus comitum, cum nos gemmata verendos / purpura reddiderit reddideritque novos. / Risus erit noster, erit admiratio plebis; / si cuius crescit copia, crescit honor*), donde Gnatón le dice a Clinia que cuando el número de acompañantes y la púrpura repleta de piedras preciosas los haya transformado en hombres nuevos y respetables, entonces suya será la risa y la admiración de la plebe. Gnatón afirma, en tono sentencioso, que si crecen las riquezas también crece el honor, sirviéndose

curiosamente de los mismos términos que se encuentran en *Pamphilus* 359-362 (*crescit, copia y honor*)¹⁹⁶.

Un poco después, en *Pamphilus* 393-400, la vieja insistirá en sus mentiras sobre la naturaleza y personalidad de Pánfilo:

*Nobilis ille quidem, nec nobilis es minus ipsa:
est utriusque satis nota propago michi.*

395 *Pulchrior hic sociis; sociabus pulchrior ipsa.*
 Cum specie species convenit atque placet.
*Hoc utriusque probat par copia parque iuventus;
famaque si sciret, ipsa probaret idem.*

Quando pares estis, sociari iure potestis:

400 *deficit in vobis nil, nisi solus amor.*

En este pasaje la alcahueta engaña a Galatea haciéndola ver que no hay ninguna diferencia entre Pánfilo y ella, y que son tal para cual. En los vv. 393-394 la vieja le dice a la muchacha que los dos son igual de nobles, pues conoce bien la genealogía de ambos. Resulta llamativa la relación del v. 193 con Ov., *Epist.* 19, 147 (*nobilis ille quidem est et clarus origine*). En los vv. 395-396 la alcahueta afirma que Pánfilo y Galatea son idénticos en hermosura, pues ambos destacan por ella entre sus semejantes. Asimismo, como sostiene en los vv. 397-398, son de la misma posición y juventud, y, por lo tanto, concluye la alcahueta en los vv. 399-400, puesto que son iguales en todo, tienen el derecho a unirse.

Otro buen ejemplo en el que puede verse cómo dinero, honor y clase social son equivalentes entre sí es la comedia de *Rapularius*. Tanto la redacción de *Rapularius II* como de *Rapularius I*, probablemente posterior y que mejora la anterior, comienzan describiendo la interesante situación social de dos hermanos, que, como se explica desde el comienzo, eran hijos de un mismo padre y una misma madre¹⁹⁷. Los dos tenían el título de caballero. En *Rapularius II* 5-10 (*militis officium tenuit cum nomine dives, / ast alter questu*

¹⁹⁶ Cf. infra, en este mismo apartado, otras relaciones entre el dinero, el honor y la clase social en *Aulularia*.

¹⁹⁷ Sobre los problemas de redacción de *Rapularius II* y *Rapularius I* cf. supra el estudio de estas obras en “Análisis de las comedias”.

paupere vixit inops. / Hic igitur rebus subtractis desiit esse / miles et elegit rusticus esse miser. / Ergo valefaciens Marti non militat ultra, / sed potius Cereri, proch pudor, ipse vacat), el autor explica cómo es el dinero el que ratifica la nobleza. El rico, además del título, disfruta de su condición de caballero, mientras que el pobre, tras perder todos sus bienes, deja de ser un caballero y se pone bajo la protección de Ceres como campesino. La apertura del v. 5 puede estar inspirada en Ov., *Am.* I 9, 9 (*militis officium longa es via: mitte puellam*). El v. 5 se mantiene prácticamente igual en *Rapularius I* 5 (*militis officium cum nomine dives habebat*), un verso al que se aludirá dentro de unas líneas.

Esta experiencia que vive el campesino recuerda en cierto sentido, por lo que implica también de abandono de su condición de caballero, a la que relata Pedro Abelardo, hacia 1132, en su *Historia calamitatum* 4 (*ego vero quanto amplius et facilius in studio litterarum profeci, tanto ardentius in eis inhaesi, et in tanto earum amore illectus sum, ut militaris gloriae pompam cum haereditate et praerogativa primogenitorum meorum fratribus derelinquens, Martis curiae penitus abdicarem ut Minervae gremio educarer*), donde describe cómo renunció al dios Marte y dejó la gloria militar a sus hermanos, para honrar en esa ocasión a la diosa Minerva y seguir el camino de las letras¹⁹⁸.

La redacción de *Rapularius I* es más escueta a la hora de detallar la diferencia que, como consecuencia del dinero, existe entre los dos hermanos y la explica únicamente en los vv. 5-6 (*militis officium cum nomine dives habebat, / alter egestatis triste ferebat honus*).

En *Rapularius II* 69-92 el campesino, que va a conseguir cosechar un nabo de grandes dimensiones, tendrá la oportunidad de explicar su situación social al rey, al que le ha llevado tan extraordinario fruto:

70 *Sum pauper, factus, non paupere de patre natus,*
 de patre sum, domine, milite natus ego.
 Dives adhuc superest frater, quem tu bene nosti,
 qui me germanum denegat esse suum.
 Proch dolor! Experior quam sit sententia vera:

¹⁹⁸ Cf. COUSIN, 1970, vol. I, p. 4.

“Dives ubique placet, pauper ubique iacet”.

75 *Frater enim meus ipse tibi placet et placet urbi,
 predicat et pompa non mediocris eum.
 Heu paupertatis iaceo sub fece sepultus
 et titulo careo nobilitatis ego.
 Vulgus enim census pluris quam nobilitatem*

80 *estimat, idcirco “pauper ubique iacet”.*
*Materno dum me gremio natura beavit,
 tunc ego non casso nomine miles eram.
 Cum michi Fortuna spondebat prosperitatem,
 florebam rebus nec probitate minus.*

85 *Ast ubi crudelem michi se Fortuna novercam
 exhibuit, cunctas precipitavit opes.
 Extunc militie quasi factus inutilis esse
 contemptus cepi rusticitate mea.
 Ach quis pauperior est paupere milite! Nemo*

90 *nosse potest miles quid patiat inops.
 Idcirco tibi, rex, non milito rebus adeptis,
 sed cogor potius rusticitate frui.*

Estos versos resultan especialmente relevantes en tanto que denotan algunos rasgos de la movilidad social en los ss. XII y XIII. El campesino comienza su parlamento ante el rey con los vv. 69-70, donde explica que él es un pobre “hecho”, ya que por nacimiento él sería un caballero. Como prueba de esta situación, en los vv. 71-72, recurre a la existencia de su hermano rico, que reniega de él, y es bien conocido por el rey¹⁹⁹. Aquí se ve claramente cómo es la riqueza la que permite permanecer en una posición social elevada. El v. 72 pervive casi igual en *Rapularius I* 88 (*se tamen haud fratrem denegat esse meum*), un verso al que se aludirá dentro de unas líneas.

Dicho esto, en los vv. 73-74 el campesino siente que por su condición de pobre es despreciado, al contrario que los ricos, que experimentan placer en cualquier lugar, y cita un proverbio que puede tener su origen en Ov., *Fast.* I 218 (*census amicitias; pauper*

¹⁹⁹ Para el análisis de este dístico también cf. infra “Los caballeros”. Para el v. 71 también cf. infra “Los juristas”.

ubique iacet)²⁰⁰. La misma expresión aparece en el autor italiano del s. XII Enrique de Setimello, *Elegia* 166 (*si foret hoc verum: "pauper ubique iacet"*)²⁰¹. Como se verá un poco más abajo, estos versos de *Rapularius II* se repiten tal cual en *Rapularius I* 99-100.

En los tres dísticos siguientes el campesino ahonda en la diferencia de trato que uno recibe en función de sus riquezas y en el hecho de que el pueblo prefiera el dinero a la nobleza²⁰². El final del v. 75 se repite también en *Rapularius I* 101 (*ecce, meus frater regi placet et placet urbi*), un verso que también se mencionará más adelante.

Luego, en los vv. 81-84, el protagonista cuenta cómo al principio él era un caballero no sólo de nombre, ya que los bienes, y por lo tanto la honra, le acompañaban. La cláusula del v. 81 se encuentra asimismo en Nigel de Longchamps, *Speculum stultorum* 3311 (*non opus est isti, quia quam natura beavit*) y 3417 (*non quem fortuna, sed quem natura beavit*), una composición del 1180²⁰³. También puede encontrarse un cierto parecido con *Carmina Burana* 92, 14, 3 (*quem beavit omnibus gratiis Natura*).

Sin embargo, como explica en los vv. 85-88, la diosa Fortuna le hizo perder todas sus riquezas y tuvo que abandonar su vida de caballero para aceptar su humillante condición de campesino. Queda de nuevo bien patente, por tanto, que la condición de caballero requería una hacienda relevante. Todo esto lleva al campesino, en los vv. 89-90, a quejarse de su desgraciada situación, afirmando que no hay nadie más pobre que un pobre caballero. Y una vez más, en los vv. 91-92, vuelve a subrayar que ése es el motivo por el que no vive como caballero sino como campesino. Es interesante destacar cómo el autor de la comedia opone los conceptos de *militia* y *rusticitas* tanto aquí, vv. 91-92 (*milito / rusticitate*), como antes en los vv. 87-88 (*militie / rusticitate*).

Un pasaje semejante al anterior, aunque un poco más extenso, se encuentra también en *Rapularius I*, en concreto en los vv. 82-110:

²⁰⁰ Cf. WALTHER, 1963-1969, 6094.

²⁰¹ Cf. CREMASCHI, 1949.

²⁰² Para el análisis de *Rapularius II* 78 también cf. infra "Terminología referida a los nobles".

²⁰³ Cf. MOZLEY-RAYMO, 1960.

*Natus in imperii sum dicione tui
 estque parentela michi nobilis et generosa:
 miles erat genitor, miles et ipse fui.*
 85 *Testis adest miles gemine michi nobilitatis
 quem michi germanum fecit uterque parens.
 Qui quamvis opibus multis fastuque tumescit,
 se tamen haud fratrem denegat esse meum.
 Hunc tua maiestas primos habet inter amicos,
 90 vix est in regno ditior ullus eo.
 Et mea continua sic me confundit egestas
 ut coram notis sit michi nullus honor;
 heu michi! Quotidie tantis crueiatibus angor
 ut sit non parva vivere pena michi.*
 95 *Quanta putas, domine, crux sit michi gloria fratris,
 cum me substernat indiga vita meis?
 Quem natura parem michi fecerat, ecce, superbit,
 ac me pauperies rusticitasque premit.
 Proh dolor! Experior quam sit sententia vera:
 100 “Dives ubique placet, pauper ubique iacet”.
 Ecce, meus frater regi placet et placet urbi.
 Heu michi! Me miserum despicit omne solum.
 Cum me desererent et opes et copia rerum,
 deposui gladium militieque iocum
 105 et modo pro gladio manus utitur ista ligone
 ut fodiam propria rura labore meo.
 Hostes qui quondam cunctos terrere solebam,
 nunc stimulis pungo posteriora boum;
 qui quondam studui tractare negotia belli,
 110 nunc pauper propria semino rura manu.*

La relación entre dinero, honor y clase social sigue quedando patente en estos versos de *Rapularius I*. El campesino, en los vv. 82-84, empieza su discurso ante el rey recordando su antigua condición. Dice que él se encuentra bajo su autoridad y que pertenece a un linaje noble. Su padre era caballero y él mismo también lo fue en su momento. En el siguiente dístico afirma que está presente un caballero que puede dar

testimonio de esta doble nobleza, la de su padre y la suya²⁰⁴. El testigo es su propio hermano. El v. 85 puede basarse en Ov., *Met.* II 45 (*me tribuente feras. Promissi testis adesto*). También un comienzo de verso semejante puede encontrarse en *Panegyricus Berengarii imperatoris* I 114 (*testis adesto pius, noxamque remitte cruoris*)²⁰⁵. Gatti además señala la naturaleza jurídica de estas expresiones y cita como ejemplo a Ulpiano y Modestino en *Dig.* XXVIII 1, 21, 2 (*in quibus testis rogati adesse debent*) y XXXI 34, 2 (*in qua divisione dominus servi fideicommissarii quasi testis adfuit*) respectivamente²⁰⁶.

En los vv. 87-88 el campesino asegura que su hermano, aunque goza de abundantes riquezas, sin embargo no puede renegar de él²⁰⁷. Luego, en los vv. 89-90, con el fin de alabar a su hermano y hacer así más visible el infortunio propio, explica que aquél se encuentra entre los amigos más cercanos al monarca y es una de las personas más ricas del reino. Por el contrario él, como se queja en los vv. 91-94, por culpa de su pobreza carece de cualquier honor de cara a sus conocidos y vivir se ha convertido en una carga nada desdeñable. De esta manera vuelve a quedar de manifiesto la estrecha relación que existe entre el dinero y el honor. El autor de *Rapularius I* puede basarse para el v. 94 en Maxim. I 4 (*mors est iam requies, vivere poena mihi*).

A lo largo de los siguientes dísticos el desdichado campesino se sigue lamentando de su mala fortuna. En los vv. 95-98 le pregunta al rey si puede imaginarse la cruz que supone para él estar bajo la gloria de sus familiares, pues resulta muy duro ver cómo el que había pertenecido a su misma condición ahora sin embargo está lleno de soberbia²⁰⁸. En los vv. 99-102 se queja de que a nadie interesa la suerte de un pobre.

Por último, en los versos que siguen a continuación, el campesino describe cómo ha sido el paso de su condición de caballero a la vida que actualmente lleva. Así, en los vv. 103-106, hace ver al rey cómo ha cambiado la espada por el azadón y el arte de la guerra por el de cultivar los campos. La pobreza ha hecho que, como explica en los vv. 107-110,

²⁰⁴ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los juristas”.

²⁰⁵ Cf. PERTZ, 1841, p. 193.

²⁰⁶ Cf. GATTI, 1986, p. 45.

²⁰⁷ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los caballeros”.

²⁰⁸ Para el análisis de *Rapularius I* 95-97 también cf. infra “Los caballeros”.

él, que en otro tiempo estaba acostumbrado a espantar a sus enemigos y a tratar cuestiones bélicas, ahora tiene que azuzar a los bueyes y plantar la semilla con su propia mano.

Más adelante el rey acepta el extraordinario nabo que le regala el campesino y promete recompensarle por un presente tan singular. Es entonces cuando pronuncia unas palabras que denotan una vez más la enorme ligazón que existe entre la nobleza de la sangre y el dinero. En *Rapularius II* 107-108 (*crede michi, tantis a me ditabere rebus, / ut bene germano par habere tuo*), el monarca asegura al campesino que va a ser recompensado con tantos bienes que, en consecuencia, va a ser considerado igual que su hermano, el noble²⁰⁹. Por lo que aporta sobre la técnica de composición de estas comedias, es significativo señalar que en el v. 107 el autor utiliza una apertura de hexámetro muy habitual en la poesía clásica, que se halla, por ejemplo, en Prop. I 2, 7 (*crede mihi, non ulla tuae est medicina figurae*); II 5, 29 (*crede mihi, quamvis contemnas murmura famae*); III 9, 31 (*crede mihi, magnos aequabunt ista Camillos*) y 19, 2 (*crede mihi, vobis imperat ista magis*); Ov., Am. II 2, 51 (*crede mihi, nulli sunt crimina grata marito*) y Epist. 13, 153 (*crede mihi, plus est quam quod videatur, imago*); Stat., Theb. IV 618 (*crede mihi! Quaenam inmeritum vitare nepotem*), etc. El autor la vuelve a usar, en esta ocasión como apertura de pentámetro, en el v. 280 (*crede michi, tua sunt omnia que mea sunt!*). En el corpus de comedias elegíacas la *iunctura crede michi* aparece en numerosas ocasiones y, con cierta frecuencia, como comienzo de verso: *Rapularius I* 175 (*invide, crede michi: fortuna tibi nichil aufert*); *Geta* 328 (*-nec puto quod credas- sed cito crede michi*); *De more medicorum* 13 (*crede michi, frater, cito ni succurritur isti*), 183 (*crede michi: tibi vis medicamen proderit ullum*) y 204 (*ipsi crede michi quod medicina fuit*); *De Paulino et Polla* 790 (*crede michi quia te frigora nulla prement*); y *De uxore cerdonis* 111 (*filia, crede michi, peccas mortaliter ipsa*)²¹⁰.

El v. 108 de *Rapularius II* aparece casi tal cual en *Rapularius I* 122. En efecto, en *Rapularius I* 121-122 (*deque manu domini ditaberis imperiali / ut bene germano par videare tuo*) también el monarca, con la generosa concesión de bienes al campesino, quiere

²⁰⁹ Para el análisis de estos versos también cf. infra. “Reyes y príncipes”.

²¹⁰ Para el análisis de *Rapularius I* 175 también cf. infra “La ambición desmedida de riquezas”; para *De more medicorum* 13, 83 y 204 también cf. infra “Los médicos”.

restablecerle el honor y equipararle con su hermano²¹¹. La estrecha unión entre dinero, honor y clase social vuelve a ser evidente.

En la comedia de *Aulularia* Vidal de Blois quiere también subrayar la relación entre las riquezas y el honor. Así, en *Aulularia* 319 (*aspice quantus honos et gloria divitiarum!*) Sárdana comenta a sus compinches Gnatón y Clinia que el dinero aumenta el honor y la gloria²¹². Asimismo ya se ha estudiado el pasaje de *Aulularia* 525-528 (*cum numerus comitum, cum nos gemmata verendos / purpura reddiderit reddideritque novos. / Risus erit noster, erit admiratio plebis; / si cuius crescit copia, crescit honor*) y sus semejanzas con *Pamphilus* 359-362 (*illi semper honor et laus et gloria crescit, / et merito nullus invidet inde sibi. / Est nimium locuples, sed non tamen inde superbit, / illius et nullum copia crimen habet*)²¹³.

La confluencia entre el dinero, el honor y la clase social se halla también en *Pamphilus, Gliscerium et Birria*. Así, en los vv. 203-204 (*Pamphilus: "Henrici regis cognatus in urbem / intrabo tamquam cetera turba pedes"*), Pánfilo se lamenta de que él, siendo pariente del rey Enrique, tiene que entrar a pie precisamente en su ciudad (Liseux) y no a caballo, es decir, sin los distintivos de riqueza que corresponden a su condición²¹⁴. Como señala Savi, es interesante destacar que el v. 203 de *Pamphilus, Gliscerium et Birria* puede estar relacionado con *Historia mirabilis* p. 144 (*cum esset filius regis Henrici bonae recordationis*)²¹⁵. Por otro lado, la expresión *cetera turba* del v. 204 puede remontarse a Ov., *Met.* III 564 (*hunc avus, hunc Athamas, hunc cetera turba tuorum*), *Fast.* III 628 (*incipit Aeneas: -cetera turba silet-*) y *Epist.* 15, 16 (*nec me Lesbiadum cetera turba iuvant*).

También en *De Afra et Milone* Mateo de Vendôme introduce algunas reflexiones sobre todas estas cuestiones. Especialmente interesantes resultan los vv. 11- 14 (*est natu*

²¹¹ Sobre *Rapularius I* 121-122 también cf. infra "Reyes y príncipes".

²¹² Para el análisis de este verso también cf. infra "La avaricia propia de los criados".

²¹³ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de estos versos.

²¹⁴ Para estos versos también cf. supra el estudio de *Pamphilus, Gliscerium et Birria* en "Análisis de las comedias" y, en este mismo apartado, el análisis de *Pamphilus* 92. También cf. infra "Los caballeros".

tenuis et re, sed gratia forme / ampliat et reficit quod minus esse potest. / Pauperiem species redimit tenuisque facultas / forme pensatur uberiore bono), en los que se afirma que, aunque Afra es de condición humilde, sin embargo puede suplir esa deficiencia, en esta ocasión, no gracias al dinero, sino a su belleza. El poeta hace así una variante sobre el tópico, realizando un pequeño e ingenioso cambio sobre lo establecido, algo que es muy del gusto de la época²¹⁶. Hay que destacar también que, como es esperable en estas reflexiones sobre la belleza, Mateo de Vendôme sigue muy de cerca a Ovidio: así el v. 11 puede inspirarse en *Met.* VII 44 (*non ea nobilitas animo est, ea gratia formae*); el v. 12 en *Pont.* I 2, 94 (*et minus infestus, quam fuit, esse potest*), que también aparecerá en las dos obras de Mateo de Vendôme posteriores a *De Afra et Milone*, en *Ars versificatoria* I 52, 8 (*ampliat et reficit quod minus esse potest*) y en *Tobias* 1454 (*ampliat et redimit quod minus esse potest*)²¹⁷; y el v. 14 en *Met.* X 563 (*laude pedum formaene bono*).

Mateo de Vendôme vuelve sobre esto mismo un poco más adelante, en *De Afra et Milone* 43-48 (*Afre Milo datur sponsus, cui parva facultas / sed tenui censu militat ampla fides; / paupertas non frangit eum; non mergit honorem / vultus irate prosperitatis hiems; / ad decus, ad speculum sponse dulcescit egestas; / anxietas viso coniugis ore sapit*), al afirmar que la pobreza puede ser superada gracias a la lealtad de Milón y a la belleza de Afra. Busdraghi sostiene que el v. 43 puede estar inspirado en Ov., *Trist.* IV 9, 15 (*denique vindictae si sit mihi nulla facultas*), donde el término *facultas* va precedido por el dativo de un pronombre y un adjetivo²¹⁸. Mateo de Vendôme volverá a usar las palabras de los vv. 45-46 en *Ars versificatoria* I 51, 15-16 (*Caesar in advesis surgit, nec mergit honorem / vultus iratae prosperitatis hiems*) y I 89 (*quem premit iratae prosperitatis hiems*), y en *Tobias* 69-70 (*ridet in adversis virtus, non mergit honestum / propositum mersae prosperitatis hiems*)²¹⁹.

²¹⁵ Cf. SAVI, 1976, p. 219. Para la *Historia mirabilis*, obra atribuida también a Hugo de Nonant, cf. STUBBS, 1964.

²¹⁶ Sobre las diferentes recreaciones de un mismo tópico Cf. MOURE CASAS, 1998, p. 449, n. 1.

²¹⁷ Cf. FARAL, 1982, p. 123 y MUELDER, 1885, p. 75 respectivamente.

²¹⁸ Cf. BUSDRAGHI, 1976, p. 175.

²¹⁹ Cf. FARAL, 1982, pp. 122 y 142, y MUELDER, 1885, pp. 22-23 respectivamente.

En la comedia *Alda*, de Guillermo de Blois, hay también unos versos a destacar en este sentido. A la hora de describir a Pirro, el joven que está enamorado de Alda, el autor introduce los vv. 162-163 (*Alde non impar sanguine Pirrus erat. / Equat eos etas et par possessio patrum*), donde afirma que Pirro no era inferior a Alda ni en sangre ni en edad ni en patrimonio. Aquí los conceptos de nacimiento y dinero están diferenciados, pero indudablemente hay una relación de proporcionalidad entre ambos.

Otro pasajes de interés para el tema que aquí se viene tratando se encuentran en *De Paulino et Polla*, de Ricardo de Venosa. La anciana Pola le ha revelado al abogado Fulcón el motivo de su visita: quiere casarse con el viejo Paulino y pretende que Fulcón gestione los trámites. El abogado no se fía de Pola y le pregunta cuál es la dote que le va a entregar a Paulino. Pola le contesta que, entre pobres, no hay necesidad de dote. Fulcón entonces pronuncia los vv. 359-364 (*sit bona, sit sapiens, sit nobilis atque decora, / despicitur mulier si videatur egens; / rustica, deformis, nulla virtute nitescens, / dum locuples maneat, femina queque placet. / Divitiis hodie virtus succumbit, honestum / lucris, improbitas plus probitate viget*) donde explica que una mujer, aunque sea buena y noble, si parece pobre, será despreciada, y al revés, si es rica, aunque sea una campesina fea, gustará. Hoy en día, afirma Fulcón, la virtud y la honestidad sucumben ante las riquezas.

Después, en los vv. 391-404, vuelve a aparecer la misma idea:

*Vestibus ornari pretiosis quilibet optat,
ut, bene vestitum, vulgus honoret eum.*

*Vir geminas vestes quidam gentilis habebat:
altera sollempnis, altera vilis erat.*

395 *Ad mensam regis cum pannis vilibus intrans,
spretus ut ignotus, pellitur inde foras;
qui mox, abiecta sordenti veste, nitenti
se tegit et cenam quam cito regis adit.*

Assurgunt procures, meliori sede receptus

400 *submergit brodio tegmina clara dato.*

*Inde, requisitus faceret cur talia: "Vestis,
non ego, manducet, cui datur", inquit, "honor".*

*Sic vestis pretiosa decus vilisque pudorem
affert; propterea munera dicta peto”.*

La anciana Pola, que le ha revelado a Fulcón la humilde dote que le va a dar a Paulino, exige que también su futuro marido le entregue a ella unos regalos como muestra de respeto. Empieza a hablar a ese propósito de la importancia del honor. Es en ese contexto cuando Pola intercala los presentes versos. En los vv. 391-392 la anciana, para introducir su relato, explica que a cualquiera le gusta usar buenos vestidos como manifestación de honor²²⁰.

Pola empieza a contar en los vv. 393-394 que un noble tenía dos trajes, uno de fiesta y otro barato²²¹. En los vv. 395-396 dice que el noble se presentó a la mesa del rey vestido con el traje barato y que por ese motivo lo echaron fuera como a un desconocido. No le valió de nada su condición. Entonces el noble, como se muestra en los vv. 397-398, cambió su traje pobre por el elegante y volvió de nuevo a la cena del rey. Pola, en los vv. 399-400, describe lo que sucede a continuación: los nobles se levantan ante él, se sienta en el mejor puesto y mete parte de su traje en el caldo que le han servido. En los vv. 401-402 el noble explica su proceder argumentando que es su traje el que debe comer, pues es a él al que pertenecen los honores. Puesto que la dignidad depende del aspecto externo, concluye Pola en los vv. 403-404, ella quiere conseguir de Paulino los regalos que ha pedido. Hay que hacer notar la relación de los vv. 401-403 con Odón de Cheriton, *Parabola ex sermonibus super evangeliis dominicalibus extractae* 170 (*qui, cum requireretur a fratribus cur hoc faceret, respondit: “Merito vestes honoro, quoniam honoraverunt me: quando vilibus induebatur, expulistis me: set propter vestes honorastis me)”*)²²².

Más adelante Ricardo de Venosa introduce unos nuevos versos en los que se vuelve a hablar del mundo de las riquezas y del honor. Tras los infortunios que ha sufrido Fulcón cuando se disponía a almorzar (un gato le ha robado la carne y le ha tirado el vino, al lanzarle piedras ha roto una tinaja de aceite y ha manchado su cama, se ha caído al barro,

²²⁰ Sobre las correspondencias de la historia que cuenta Pola y su difusión cf. PITTALUGA, 1986, p. 147, n. a los vv. 393-402.

²²¹ Sobre el uso del término *gentilis* cf. supra “Terminología referida a los nobles”.

un perro le ha quitado el pan y un cerdo le ha destrozado el mantel), el abogado se lamenta -parodiando el tópico del carácter cambiante de la Fortuna- de lo voluble que es la suerte de los hombres. Entonces en los vv. 547-548 (*divitiae fugiunt, quas tu vel deseris, ille / vel te destituunt, ut fugitivus homo*) reflexiona sobre cómo las riquezas huyen, bien porque tú las pierdes o porque ellas te abandonan; y dos versos después, en los vv. 551-552 (*transit honor, pereunt pretiosa, iuventa senescit, / deficiunt vires, gloria cuncta perit*), añade que el honor, las cosas preciosas, la juventud, las fuerzas y toda la gloria también acaban por desaparecer.

De especial interés son las palabras que pronuncia Paulino en los versos 887-902, tras escuchar los consejos de Fulcón que le animan a no temer a Pola y casarse con ella:

Verba michi sunt vestra favus; sed provideamus
Polla sit an generis nobilitate nitens.
Dos est summa viris generosam ducere nuptam,
890 *illustris mulier aptior esse solet;*
stirps generosa quidem plerumque fidelis habetur,
omnibus in causis pectora fida gerens;
non variare solet quia non est duplicis oris,
factum cum verbo consonat usque suo.
895 *Editus armento pullus queri generoso*
debet, malleoli virgula vite bona,
accipiterque bono laudatur in aere natus;
ingenuus genitus degenerare nequit.
Si cuius de stirpe bona ducatur origo,
900 *quin bona permaneat causa stupenda foret.*
Est igitur melius gentilem ducere nuptam
cum modico, quam que, rustica, multa daret.

Estas palabras contradicen en cierto sentido las pronunciadas más arriba por Fulcón y Pola. En efecto, como se acaba de estudiar, primero el abogado y luego la anciana, en los vv. 359-364 y 391-404 respectivamente, sostenían que el dinero y las riquezas son necesarios para contar con el aprecio de la gente. Por el contrario Paulino defiende aquí,

²²² Cf. HERVIEUX, 1896, p. 332.

con el estilo ampuloso que caracteriza a Ricardo de Venosa, que la nobleza está al margen de las ganancias que uno pueda poseer. El anciano empieza diciendo, en los vv. 887-888, que el discurso que ha pronunciado el abogado para él es dulce como la miel y que lo primero que hay que ver es si Pola forma parte del linaje de la nobleza. Esta idea, que va a estar presente en todo este fragmento, es tan grotesca como divertida ya que, como resulta evidente, Pola no pertenece ni de lejos a esa condición. El v. 887 recuerda a *Prov.* 16, 24 (*favus mellis, composita verba, dulcedo animae*).

En el siguiente dístico Paulino afirma que la mejor dote que uno puede lograr es casarse con una mujer perteneciente a la nobleza. Y esto es así porque, como dice en los vv. 891-894, el linaje noble es la mejor garantía de fidelidad. La mujer que procede de él suele mantener su palabra y es coherente. La expresión *stirps generosa* del v. 891 se encuentra en Cic., *Div.* I 12, 20 (*omnes civilem generosa stirpe profectam*). En los vv. 895-898 pone como ejemplo lo que sucede cuando uno busca un potro, una ramita de majuelo o un ave de presa, que aspira a que tenga un buen origen para que resulte más difícil que degenerare. El v. 895 puede basarse en Verg., *Georg.* III 75 (*continuo pecoris generosi pullus in arvis*) y el v. 897 en Ov., *Met.* VII 390 (*Eumelique domum lugentis in aere natus*).

En los vv. 899-900 Paulino sostiene que sería muy sorprendente que alguien que pertenece a una buena estirpe se corrompiera. El v. 899 puede estar relacionado con *Pamphilus* 349 (*est nimis ille probus, bona nam fuit eius origo*). Como conclusión, y quizás estos son los versos más significativos de todo el pasaje, en los vv. 901-902 el anciano defiende que es mejor casarse con una mujer noble que tenga poco que con una campesina que pueda entregar una gran dote²²³. En este dístico resulta evidente, por tanto, que la nobleza no necesariamente conlleva riqueza.

A propósito de las *rusticitas*, Paulino, en una de esas largas digresiones que tanto gustan al autor de esta comedia, dirige una dura invectiva contra los campesinos. Es entonces cuando introduce los vv. 927-934:

²²³ Sobre el uso del término *gentilis* cf. infra “Terminología referida a los nobles”.

*Qui si dītescat vel sublimetur honore,
 astra manu tangens, tunc sibi regna petit;
 in turba turbo tunc est!, in plebe susurro,
 930 in dominum surgens arma minatur ei.
 Nobilior Priamo, prudentior est Salomone,
 condere iura putat garrulitate sua;
 legibus obsistit, mores quoque dissipat omnes,
 ad causas omnes verba furentis habet.*

El anciano, en los vv. 927-928, muestra el rechazo que le provoca que un campesino llegue a enriquecerse o reciba algún honor, pues entonces cree tocar las estrellas con la mano y empieza a reclamar reinos. De estos versos se deduce que el campesino es capaz de modificar en cierto sentido su estamento social. El v. 928 puede estar inspirado en Cic., *Att.* II 1, 7 (*nostri autem principes digito se caelum putent attingere su nulli barbati in piscinis sint qui ad manum accedant*) y en Ov., *Met.* VII 61 (*et dis cara ferar et vertice sidera tangam*), aunque también hay que tener en cuenta el texto bíblico de *Macc.* II 9, 10 (*et qui paulo ante sidera caeli contingere se arbitrabatur*).

Acto seguido Paulino describe otras consecuencias que provoca la adquisición de riquezas y honores por parte de un campesino. En los vv. 929-930 dice que se convierte en un torbellino dentro de la muchedumbre, en un murmurador entre las personas y que se levanta en armas contra su señor. El v. 929 recuerda a Plaut., *Bacch.* 1076 (*quam magis in pectore meo foveo quas meus filius turbas turbet*) y al texto bíblico de *Lev.* 19, 16 (*non eris crimator et susurro in populis*).

Luego, en los vv. 931-934, acusa a los campesinos de que, en esas circunstancias, se creen más nobles que Príamo y más sabios que Salomón, y piensan que tienen derecho a todo²²⁴.

²²⁴ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los juristas”.

Unos pocos versos después, en los vv. 945-946 (*si de stirpe bona predicta sit edita Polla, / nuda licet veniat, sit michi nupta placet*), repite la idea de que quiere casarse con Pola si pertenece a un linaje noble, aunque no tenga bienes.

Los textos estudiados en este apartado manifiestan la complejidad del entramado social del momento en el que se componen estas comedias, donde la riqueza es uno de los baremos que se va a tener muy en cuenta a la hora de dividir a la población en clases sociales, junto con el de la nobleza de sangre, claro está. En efecto, estos autores escriben en una época en la que se estaba afianzando un importante crecimiento económico, resultado de la consolidación de los grandes núcleos urbanos, las mejoras en las vías de comunicación, los avances técnicos, etc., y, por lo tanto, donde cada vez más los intereses y anhelos de los sectores burgueses van a ser comunes con los de la nobleza. Asimismo, como consecuencia de lo expuesto hasta este punto, hay que destacar una cierta movilidad entre los diferentes estamentos sociales, dependiendo del trabajo, el empeño y la constancia de los que un hombre sea capaz. La relación del dinero con el honor y la clase social está especialmente presente en *Pamphilus*, *De Paulino et Polla*, *Rapularius II* y *Rapularius I*.

3. LA CRÍTICA A LA AVARICIA

3.1. Terminología referida a la avaricia

La terminología que aparece en las críticas a la avaricia, como es obvio, es básicamente la misma que la empleada en la sátira contra el dinero²²⁵. En todo caso, resta añadir únicamente un breve apunte sobre algunos términos más específicos de este campo léxico.

El sustantivo más destacable es:

Avaritia: *Rapularius II* 138; *De more medicorum* 310, 315, 319, 321, 323, 325, 327, 329, 331, 333, 335, 337 y 339; y *De Paulino et Polla* 133, 135, 137 y 139.

Y entre los adjetivos cabe subrayar:

Avarus: *Pamphilus* 409; *Rapularius II* 136, 137 y 155; *Rapularius I* 237 y 239; *Aulularia* 210 y 262; *Alda* 259; *Miles gloriosus* 231; *De more medicorum* 209, 210, 212, 214 y 216; y *De Paulino et Polla* 203.

Prodigus: *Rapularius II* 1; *Geta* 370; *Aulularia* 107, 205, 207, 446, 516 y 574; *De Afra et Milone* 23, 42, 218 y 219; *Alda* 226, 255 y 260; *Lidia* 146; *Miles gloriosus* 257; y *De mercatore* 23.

A raíz de estos pocos datos no es posible sumar nuevas conclusiones a las ya presentadas en el estudio de la terminología propia del dinero. Quizás, por comentar algún aspecto, se puede recalcar que el uso del sustantivo *avaritia* anuncia ya la importancia que

²²⁵ Cf. supra “Terminología referida al dinero”.

va a tener esta cuestión en *De more medicorum* y en *De Paulino et Polla*. Además, también es revelador que el adjetivo *avarus* aparezca en ocho de las veintidós comedias.

3.2. La ambición desmedida de riquezas

Como se ha podido ver a lo largo de todas estas páginas, en las comedias elegíacas se ataca con bastante frecuencia y con no poca dureza el poder desorbitado del dinero, que todo lo compra, y las repercusiones demasiado directas que éste tiene en la justicia social. Puesto que el dinero genera bienestar y poder, serán muchos los que estén dispuestos a cualquier cosa para conseguirlo. Estas composiciones medievales van a denunciar con sus críticas y parodias la avaricia de algunas personas, especialmente de las alcahuetas y de los criados, que, con tal de lograr la mayor cantidad de riqueza posible, no se detienen ante ningún límite ético. Asimismo hay que destacar la fuerte atracción que ejerce el lujo sobre algunos personajes de estas composiciones medievales, un proceder que, como podrá verse, conlleva casi siempre consecuencias penosas.

Si se hace una lectura atenta de las comedias elegíacas llama la atención las numerosas ocasiones en las que el autor critica, de manera más o menos explícita, el deseo inmoderado de riquezas. Ya en *De nuntio sagaci*, una de las comedias más antiguas, se encuentra una crítica contra la sed de riquezas que caracteriza, en este caso, a los médicos. Así, en los vv. 356-359 (*dic saltem nobis que sit tibi causa doloris. / Est aliquis medicus tali nunc arte peritus / qui vellet censum dare quod posset tibi sensum? / Si censum querit pro censu non remanebit / quin teneat sensum, si forte dabit tibi censum*), los familiares, con un juego de palabras entre *censum* y *sensum*, le piden a la joven que les describa la naturaleza de su mal, pues, por un engaño del criado, piensan que ha intentado suicidarse. Quieren que acuda a un médico especialista que, a cambio de dinero, pueda curarla, aunque, si es sensato, no aceptará²²⁶. Es importante destacar en estos versos la relación que el autor establece inmediatamente entre la figura del médico y su ánimo de lucro, un hecho que, como podrá verse a lo largo de este apartado, será criticado con frecuencia por las comedias elegíacas y sobre el que se volverá más adelante en un estudio particular. Por lo

que se refiere a las fuentes de estos versos hay que señalar que la cláusula del v. 355, que el autor ya había usado en el v. 210 (*cur oculos tergis? Dic que sit causa doloris*) y que en un contexto médico adquiere un valor singular, puede estar inspirada en Ov. *Met.* I 509 (*crura notent sentes et sim tibi causa doloris*), I 736 (*pone metus -inquit- numquam tibi causa doloris*) y *Trist.* IV 3, 33 (*tristis es? Indignor quod sim tibi causa doloris*), aunque también una *iunctura* semejante aparece en *Am.* I 14, 14 (*et nullius causa doloris erant*) y *Ars* III 599 (*causa tamen nimium non sit manifesta doloris*). Estos versos, dentro de las comedias elegíacas, pueden estar relacionados con *De Afra et Milone* 243 (*audit Milo, duci credit causamque doloris*), *Alda* 193-194 (*eius opem Pirrus implorat eique doloris / insinuat causam materiamque sui*) y *De tribus puellis* 200 (*ille michi risus causa doloris erat*).

Una comedia en la que la crítica a la ambición de riquezas está singularmente presente es *Rapularius*. Tanto en la redacción de *Rapularius II* como en la de *Rapularius I*, que parece cronológicamente posterior, se va a satirizar de manera reiterada la avaricia del hermano caballero²²⁷. El campesino protagonista de la obra ha recibido del rey un gran número de riquezas para que recupere su antigua condición de noble, y todo eso porque el campesino le ha entregado al monarca un extraordinario fruto, un enorme nabo. En *Rapularius II* 129-132 (*isque videns fratrem tenuis hac se pauperiorem / tantum ditari deliciisque frui, / vidit et invidit, se coniectans spoliari / dum fratris vidit crescere lucra sui*) se explica que el hecho de que el campesino disfrute de muchos bienes despierta en su hermano -que había mantenido siempre su condición de *miles*- la envidia y el deseo de robarle los bienes recién adquiridos²²⁸. El v. 132 se repite casi tal cual en *Rapularius I* 168. En efecto, en *Rapularius I* 167-170 (*is quoque pestifero cepit tabescere zelo, / cum vidit fratris crescere lucra sui / germanique sui subitum miratus honorem / eius respectu se putat esse nichil*) se describe también la envidia del *miles* al ver las inesperadas riquezas de su hermano. Para la composición del v. 167 el autor puede inspirarse en *Psalm.* 118, 139 (*tabescere me fecit zelus meus quia obliti sunt verba tua inimici mei*), una obra bien

²²⁶ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los médicos”.

²²⁷ Sobre los problemas de redacción de *Rapularius II* y *Rapularius I* cf. supra el estudio de estas obras en “Análisis de las comedias”.

²²⁸ Para el análisis de todos estos versos de *Rapularius II* y *I* en los que se denuncia la avaricia del hermano que siempre había pertenecido a la nobleza también cf. infra “Los caballeros”.

conocida por los autores y receptores de estas comedias medievales. También es interesante reseñar aquí la relación del v. 170 con *Geta* 6 (*Archadis ille dolis se putat esse nichil*).

Aprovechando este contexto, las dos redacciones de *Rapularius* van a introducir ahora una dura invectiva contra la avaricia. *Rapularius II* 133-156 dice así:

- Hoc etenim proprium sibi vendicat invidus omnis,
alterius lucra dampna putare sua.*
- 135 *Huc accedit et hoc, dumtaxat vera locutum
qui primum dixit: "Semper avarus eget".
Huc aures adhibe, quisquis censeris avarus,
quisquis avaritie sub iuga sponte venis!
In te sermonis iaciuntur spicula nostri,
140 forte salutiferum volnus et ipsa dabunt.
Dic, age: cui servas thesaurus quos coacervas,
in quibus -heu temere- spemque fidemque locas?
Forsitan hos furi servas aut forte tyranno,
ut fur surripiat aut violenta manus?*
- 145 *Turpis es idolatra, Satani simulacra frequentas
contemptoque colis turpiter era Deo.
Quod tibi fossus humi census, quid clausus in archa?
Estimo nullius utilitatis erit.
Sis igitur, dives, habitis contentus eisque
150 utere dum poteris utilis esse tibi.
Invidieque tue mordacem comprime dentem
lucraque fraterna non tua dampna putes.
Si ditatur inops, quid in hoc, miser invidе, perdis?
Nil nisi quod gratis invidus esse velis.*
- 155 *Si ditatur inops, frustra cruciaris, avare:
lucra metit frater, perdis et inde nichil.*

Como puede verse, el autor de *Rapularius II* abandona en gran medida el hilo argumental de la comedia para intercalar unos versos de un marcado tono moralizante, algo muy del gusto de los poetas medievales. Aunque los versos van dirigidos principalmente contra el hermano envidioso no por ello dejan de tener un cierto carácter genérico. La

digresión comienza con los vv. 133-134, en los que echa en cara al envidioso que vea un daño en las riquezas de los demás. Casi las mismas palabras se repiten en *Rapularius I* 171-172 (*hoc equidem proprie sibi vindicat invidus omnis, / ut putet alterius lucra nocere sibi*), versos que a los que se aludirá dentro de unos párrafos.

Luego, en los vv. 135-136, afirma que el avaricioso, siguiendo un decir, siempre tiene necesidad de algo. La cláusula de hexámetro *vera locutum* puede basarse en Luc. VI 763 (*quop iubeo, mercede mihi; nam vera locutum*) y Stat., *Achil.* I 32 (*agnosco monitus et Protea vera locutum*). La máxima *semper avarus eget* mencionada en el v. 136 se encuentra ya en Hor., *Epist.* I 2, 56 (*semper avarus eget: certum voto pete finem*)²²⁹. También se halla en Hier., *Epist.* 100, 15 (*eget semper, qui avarus est*) o en el autor medieval Walafrido Estrabón, *Carmina* 23, 68 (*semper avarus eget; quod desunt frena notabis*)²³⁰. En el corpus de comedias elegíacas la *iunctura avarus eget* aparece en otras dos ocasiones más y siempre como cláusula de pentámetro, en concreto en Vidal de Blois, *Aulularia* 262 (*dispensant superi, quam quod avarus eget*) y *De more medicorum* 216 (*ne sibi deficient pauper avarus eget*)²³¹. Un eco, aunque lejano, de todo esto puede verse quizás también en *De Paulino et Polla* 151-152 (*virtutum titulis qui non splendescit, egenus / semper erit, dives sit licet ere nimis*). Estos ejemplos, en cualquier caso, manifiestan la importancia que un tema como la avaricia posee en las comedias elegíacas y, tal vez, la posible relación que algunas de estas piezas medievales tienen entre sí.

Acto seguido, en los vv. 137-140, el poeta empieza a hacer uso de la segunda persona e increpa abiertamente a un “tú” que parece corresponder al hermano del campesino, aunque también podría entenderse como referido al lector o espectador de la obra. En cualquier caso, el autor arroja estas palabras como un dardo que busca causar una herida, aunque, eso sí, provechosa. En los vv. 141-144 introduce una serie de preguntas retóricas para hacer ver que no tiene sentido acumular bienes en la tierra, ya que finalmente caerán en manos de un ladrón, de un tirano o de una mano violenta. Esta misma idea de que

²²⁹ Sobre el uso de este proverbio cf. OTTO, 1890, n. 227.

²³⁰ Cf. DÜMMLER, 1884, p. 372.

²³¹ Sobre *Aulularia* 262, cf. infra “La avaricia propia de los criados”. También cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de *De more medicorum* 216.

un ladrón o alguien más fuerte se lleva las riquezas acumuladas vuelve a aparecer en los vv. 219-220 (*non mea fur timidus nec predo tulit violentus: / fur et predo michi pessimus ipse fui*), aunque en este caso es el hermano rico el que se lamenta de que, con sus actuaciones equivocadas, él mismo ha sido ladrón y saqueador de sus propios bienes. Precisamente este tipo de repeticiones -algunas, como este caso, más relevantes que otras- es muy frecuente en *Rapularius II*²³². El autor las utiliza siguiendo una especie de “técnica de espejos”, ya que vuelve a mostrar una idea que ya había aparecido antes. Así, además de dirigir un guiño al lector o al espectador, hace más fácil la composición de la comedia, pues incluso las palabras repetidas se encuentran muchas veces en la misma posición del hexámetro o del pentámetro²³³.

Por otro lado, por lo que se refiere a las fuentes de estos versos de *Rapularius II*, hay que hacer notar que los imperativos del v. 141, con los que se introducen las preguntas, tal vez pueden estar inspirados en Stat., *Silv.* IV 1, 28 (*dic age, Roma potens, et mecum, loga Vetustas*). El autor de *Rapularius II* ya los había utilizado en el v. 65 (*dic, age, dic quis sis, que progenies tua quodve*). En la redacción de *Rapularius I* aparecen en los vv. 79 (*dic age simpliciter: tibi qui consanguinei sunt*) y 139 (“*dic, age dic, quid sis mercedis adeptus.*” *At ille*).

En los vv. 145-146 el poeta tacha a su interlocutor de idólatra, en unos versos que reflejan claramente el ambiente cristiano en el que fueron escritos y que tal vez recuerdan la advertencia evangélica de Mt. 6, 24 (*nemo potest duobus dominis servire: aut enim unum odio habebit et alterum diligit, aut unum sustinebit et alterum contemnet; non potestis Deo servire et mamonae*). Luego, en los vv. 147-148, vuelve a hacer ver que no tiene ninguna utilidad acumular el dinero sin más, enterrándolo o guardándolo en un arca. Quizás en estos versos pueden escucharse las palabras de Hor., *Sat.* I 1, 41-42 (*quid iuvat immensum te argenti pondus et auri / furtim defossa timidum deponere terra?*). El autor de *Rapularius II*,

²³² Además de estos versos, cf. también, por ejemplo, los vv. 3, 5, 78 y 82; 7 y 91; 11 y 39; 26 y 64; 55 y 101; 60, 96 y 204; etc.

²³³ Sobre esta clase de repeticiones en Vidal de Blois en general cf. CUGUSI, 1991, pp. 204-208, y en *Geta* en particular cf. MOLINA SÁNCHEZ, 1999, p. 204, n. al v. 750.

como consecuencia de lo dicho, en los vv. 149-150 aconseja al rico que se contente con lo que tiene y que haga uso de ello.

El *excursus* moralizante concluye con los vv. 151-156, donde el poeta sigue amonestando a ese “tú” que, dado que se habla de las *lucra... fraterna* y de que *lucra metit frater*, parece referirse ahora más claramente al noble y envidioso hermano. A él le insta para que reprima su colmillo mordaz ya que no pierde nada por el enriquecimiento de su hermano. Precisamente el v. 151 puede estar inspirado en Ven. Fort., *Carm.* I 15, 83 (*non aerugo teret mordaci dente talentum*). El v. 152 guarda estrecha relación con *Rapularius I* 178 (*lucraque fraterna non tibi dampna struent*), y los vv. 153 y 155 con *Rapularius I* 174 (*si ditatur inops, num tua perdis ob hoc?*), unos versos a los que se aludirá dentro de unas líneas.

La invectiva correspondiente de *Rapularius I* es mucho más breve y sólo abarca del v. 171 al v. 178:

*Hoc equidem proprie sibi vendicat invidus omnis,
ut putet alterius lucra nocere sibi.
Invide, dic; quare fratris torqueris honore?
Si ditatur inops, num tua perdis ob hoc?*
175 *Invide, crede michi: fortuna tibi nichil aufert;
letari potius expedit inde tibi.
Huius fortuna non est tibi causa ruine
lucraque fraterna non tibi dampna struent.*

Como puede verse, el autor de esta supuesta segunda redacción elabora la crítica contra la avaricia en general y del hermano en particular de una manera mucho más sucinta que el de *Rapularius II*. Sin embargo, el estilo, caracterizado por un tono directo y por el uso de varias preguntas retóricas, sigue siendo el mismo. Además es probable que el supuesto desequilibrio se subsane al alargar la crítica contra la avaricia del *miles* que

corresponde a *Rapularius II* 209-214 y que en *Rapularius I* se extiende del v. 237 al v. 252, unos versos también de naturaleza moralizante²³⁴.

En el primer dístico se afirma que todo envidioso considera la riqueza ajena como un daño para sí mismo. En los vv. 173-174 el autor, usando la segunda persona, le pregunta directamente al caballero por qué se atormenta por la gloria de su hermano y si acaso pierde algo con el enriquecimiento del pobre. La posibilidad, por tanto, de que estas palabras en algunos momentos vayan dirigidas contra un “tú” de carácter más genérico, tal y como podía verse en el pasaje correspondiente de *Rapularius II*, queda aquí descartada casi desde un principio. El comienzo del v. 173, al igual que el del v. 175 (*invide, crede michi: fortuna tibi nichil aufert*), puede estar inspirado en Ov., *Pont.* IV 16, 1 (*invide, quid laceras Nasonis carmina rapti?*). A este propósito, hay que reseñar también aquí el paralelismo de estos dos versos de *Rapularius I* con *Lidia* 17 (*invide, quid palles? Negat hic cornicula risum*) y 19 (*invide, ne serpat murmur, compesce labella*).

El poeta, en los vv. 175-176, le dice al caballero que debería alegrarse por la buena suerte de su hermano ya que, como le asegura en los vv. 177-178, las riquezas éste ha conseguido no le provocarán a él ningún daño²³⁵.

Rapularius II, en los vv. 159-176, se detiene a continuación en describir la actuación del hermano envidioso:

Ille videns fratris inopinam prosperitatem
160 *et quod pro voto res bene cedit ei,*
 se velut exhaustum dolet et, quasi rebus ademptum,
 possessas nichili pendere cepit opes.
Contexens igitur fratri sua retia tendit,
 ut venetur opes calliditate sua.
165 *Corde tenus multa volvens iterumque revolvens,*
 talía comploso ruminat ore sibi:

²³⁴ Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de estos versos de *Rapularius II* y *I*.

²³⁵ Sobre *Rapularius I* 175 también cf. supra el análisis de *Rapularius II* 107 en “Dinero, honor y clases sociales”.

*“Hic quia pro messe vili bona multa recepit,
 plura recepturus premia multa dabo”.*
Mox igitur massam pretiosi congerit eris,
 170 *taliter ut regis sumat et urbis opes.*
Vestes addit equis auro textas phaleratis
omnis et ornatus congregat omne genus.
Retibus utitur hiis novus auceps divitiarum,
sed deerit voto preda cupita suo.
 175 *Surgit, abit, defert commercia singula secum*
et regi dona dat pretiosa suo.

Como puede verse, la envidia y la sed insaciable de riquezas son las causas que explican el proceder del caballero. En los vv. 159-162 el autor de la comedia intenta exponer el estado de ánimo del *miles* que, viendo la reciente prosperidad del hermano campesino, se siente como si él se hubiera arruinado. Curiosamente la expresión *inopinam prosperitatem* del v. 159 aparece en Amm. XXV 5, 9 (*inopona prosperitate elatus*).

La avaricia lleva al caballero a actuar y en los vv. 163-164 se lo muestra ya tratando de tender una trampa al hermano con el fin de, gracias a su destreza, aumentar sus ganancias. Unas palabras parecidas se hallan también en *Rapularius I* 187-188 (*tunc ut opes opibus venetur et augeat, ecce / rete novum texens calliditatis ait*), versos que se volverán a mencionar dentro de unas líneas. En los dos dísticos siguientes de *Rapularius II* se quiere mostrar su razonamiento y se explica cómo, tras darle muchas vueltas, llega a la conclusión de que si su hermano ha conseguido tantos bienes de una mala cosecha, él entonces le va a entregar al rey muchos bienes para recibir un premio aún mayor. El v. 165 puede estar relacionado con *Gesta Apolloni* 249 (*corde tenus curis cepit fervere multis*)²³⁶. Respecto a lo que se dice en el v. 167 de que de una mala siembra surgen abundantes frutos, hay que decir que es una idea recurrente en la obra y que el autor ya la había expresado en el v. 122 (*optima pro vili semine messis adest!*). Unas palabras semejantes a las de estos dos versos pueden verse en *Rapularius I* 190 (*tantas pro vili merce recepit opes*), un verso al que también se aludirá un poco más abajo.

En los vv. 169-172 se muestra al *miles* poniendo manos a la obra y reuniendo todas sus riquezas, que el autor de *Rapularius II* se detiene en detallar para subrayar la elevada posición del caballero y, en consecuencia, lo dura que va a resultar su caída: monedas preciosas en un número que igualen las ganancias del rey y de la ciudad, caballos engalanados, ropas bordadas de oro y todo tipo de adornos.

El autor, en los vv. 173-174, quiere subrayar una vez más cómo la avaricia lleva al *miles* a maquinar un plan. El hermano del campesino se comporta de la misma manera que un cazador, en este caso de riquezas, y prepara sus trampas, pero, como se anuncia ya desde ahora, no va a conseguir objetivos previstos. A continuación, en los vv. 175-176, el poeta muestra al *miles* ejecutando sus planes: coge los preciosos regalos que ha preparado y se los entrega al rey.

Prácticamente lo mismo, aunque con ciertas variaciones, puede leerse en *Rapularius I* 183-208:

*Tunc hominis frater etiam sua tecta revisit,
invidie secum dira venena ferens,*

185 *sic aurum sitiens, multo licet obrutus auro,
Tantalus ut mediis querit aquas in aquis.*

*Tunc ut opes opibus venetur et augeat, ecce
rete novum texens calliditatis ait:*

*“Si meus hic frater, quem tanta premebat egestas,
190 tantas pro vili merce recepit opes,
muneribus regem placabo satis pretiosis,
que rex restituet centuplicata michi”.*

*Protinus argento proprio se privat et auro,
scilicet ut regem muneret ipse suum.*

195 *Gemmarum tollit pretiosa monilia quarum
fasce laborabant scrinia clausa diu.*

*Complicat et vestes operoso scemate textas
de quibus ornari regia membra decet.*

Omnibus hiis adigiunt equos faleris coopertos

²³⁶ Cf. DÜMMLER, 1884, p. 491.

200 *quorum cingebant fulva metalla iubas.*
Talibus et paribus miles speciebus honustus
pergit et evehitur regis ad usque fores.
Cumque salutasset, quo debuit ordine, regem,
singula demonstrans munera miles ait:
205 “*Accipe, mi domine, tibi que miles tuus offert.*
Que ne despicias, rex reverende, precor.
Parva quidem sunt hec minimeque decentia regem;
cum dives fuero, tunc potiora dabo”.

Ante la prosperidad de su hermano, el *miles* está lleno de envidia y va a actuar en consecuencia. En los dos primeros dísticos el autor muestra al caballero volviendo a su casa después de la fiesta y allí, aun estando rodeado de su oro, ansía también el de su hermano. El poeta usa una imagen poderosa y lo compara con Tántalo, que se moría de sed estando en medio del agua. Los versos muestran varias reminiscencias ovidianas. Así, la *iunctura dira venena* del v. 184 puede estar basada en Ov., *Am.* II 14, 28 (*et nondum natis dira venena datis?*) y *Pont.* II 9, 68 (*mixtave sunt nostra dira venena manu*), aunque también hay que tener en cuenta a Ven. Fort., *Carm.* III 3, 18 (*nec serpens in te dira venena foveat*). De igual modo, el v. 186 parece ser una pervivencia de Ov., *Am.* II 2, 43-44 (*quaerit aquas in aquis et poma fugacia captat / Tantalus -hoc illi garrula lingua dedit-*).

Las alusiones a Tántalo son bastante recurrentes en las comedias elegíacas. Dentro del corpus aparecen de manera explícita, además de en este ejemplo de *Rapularius I* 186, en *De clericis et rustico* 63 (*vulture consumptus Titius, Stige Tantalus, axe*), *Babio* 434 (*vel sub aquis sitiens, Tantalus esse feres*) y *Baucis et Traso* 293-294 (*Tantalus, inter aquas et fructus, indiget illis: / unda negat potum, poma retracta cibos*); y tal vez de manera indirecta en *De Paulino et Polla* 156 (*cordis egens mediis est sitibundus aquis*) y 207 (*nam sitis atque famis cruciati tabe diurna*)²³⁷.

Acto seguido, como se apunta en los vv. 187-188, el caballero se pone a pensar un plan para sumar un mayor número de riquezas. En los vv. 189-192 se detalla su

razonamiento: puesto que el hermano ha conseguido tantos bienes entregando un regalo tan pobre, si le da al rey algo valioso su recompensa entonces será enorme. Gatti aventura como posibles fuentes para el v. 192 los textos de Ps. Ambr., *Act. Seb.* 15 (*et terra agricolae suo restitueret centuplicata semina potest*) y Greg. Tur., *Franc.* III *preaf.* (*hic centuplicata restituit*)²³⁸.

El poeta detalla a continuación los bienes que el *miles* va a entregar al monarca. En seguida llama la atención que esta descripción de riquezas (vv. 193-200) es más extensa que la analizada en *Rapularius II* (vv. 169-172). En *Rapularius I* 193-194 se explica que lo primero que prepara el caballero es el oro y la plata. Luego, en los vv. 195-196, el autor, con un estilo minucioso y lleno de delicadeza, describe unos collares tan valiosos que las piedras preciosas que lo forman, por culpa de su peso, han desgastado los joyeros donde se guardaban. El poeta puede inspirarse tal vez para el v. 196 en Ven. Fort., *Carm.* III 6, 39 (*anxius incerto curarum fasce laborans*) y VI 5, 73 (*quem teneam gremio, blando sub fasce laborans*). En este sentido, también hay que tener en cuenta la posible relación con Alcuino, *Carmina* 62, 54 (*omnis quippe aetas aliquo sub fasce laborat*)²³⁹.

A lo anterior, en los vv. 197-200 suma ropas preciosas y caballos con adornos de oro. Una vez que ha reunido todo eso y otras cosas semejantes, como se muestra en los vv. 201-202, el *miles* se lo lleva al rey.

A continuación el autor de *Rapularius II* introduce un pasaje que no aparecía en la redacción de *Rapularius I*. En los vv. 203-204 el poeta muestra al caballero enseñando uno por uno los bienes que ha traído al monarca. Luego, en los vv. 205-208, incluye las palabras pronunciadas por el *miles* en ese momento. Pide al rey que acepte tan humildes presentes y le asegura que, cuando sea rico, le dará regalos todavía mejores. Como puede verse, estos versos no tienen especial transcendencia y no suponen una diferencia significativa con respecto a *Rapularius I*, pero sin embargo sí sirven para poner más énfasis en el

²³⁷ Para el análisis de *Baucis et Traso* 293-294 y *De Paulino et Polla* 156 también cf. infra “La avaricia propia de las alcahuetas” y “Las críticas más desarrolladas al dinero y a la avaricia” respectivamente. Asimismo cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de *De Paulino et Polla* 207.

²³⁸ Cf. GATTI, 1986, p. 55.

²³⁹ Cf. DÜMMLER, 1881, p. 277.

comportamiento del caballero que, movido por la avaricia y por la envidia hacia su hermano, ha puesto en práctica esta estratagema para lograr un mayor número de riquezas.

Sin embargo, las maquinaciones del *miles* se van a ver frustradas. Los reyes deciden dar al generoso caballero el enorme nabo que poco antes les habían regalado. De este modo, los sueños del caballero se hunden por completo. Su codicia ha sido castigada. El autor de *Rapularius II*, en los vv. 209-214 (*ecce vir hic quali Fortune luditur arte: / dum venatur opes, perdit idem, quod habet, / et paupertatis in fossam precipitatur, / quam, licet ignarus, foderat ipse sibi. / Ille videns non equa dari nec digna rependi / confestim regi tanta dedisse dolet*), unos versos de naturaleza muy moralizante, hace ver cómo el caballero, en su búsqueda de riquezas, ha caído en la fosa que él mismo se había cavado. Los vv. 209-210 se repiten casi tal cual en *Rapularius I* 245-246 (*sic homo delirus propria deluditur arte; / dum vult ditari, perdit et id quod habet*), unos versos a los que se aludirá dentro de unas líneas. La imagen de la fosa que uno mismo se cava de los vv. 211-212, como apunta Langosch, parece tener un origen bíblico, y se halla en *Psalms*. 7, 16 (*incidet in foveam quam fecit*) y 56, 7 (*foderunt ante me foveam ceciderunt in medium eius*); *Prov.* 26, 27 (*qui fodit foveam incidet in eam*); *Eccles.* 10, 8 (*qui fodit foveam incidet in eam*); y *Sirach.* 27, 29 (*et qui foveam fodit in illam decidet*)²⁴⁰. La misma idea de que el hombre crea para sí sus propios males vuelve a aparecer en *Rapularius II* 367-368 (*nonne vides hominem sua dampna sibi fabricantem / sponte sibi laqueum dum parat iste suum?*)²⁴¹. Por otro lado, el poeta puede inspirarse para la cláusula del v. 213 en *Stat., Theb.* XI 182 (*quis tantus pro luce timor? Sed digna rependam*); *Iuvenc.* I 578 (*conveniet; iustis meritis tum digna rependet*); y *Prud., C. Symm.* II 750 (*his ego pro meritis quae praemia digna rependam*). Una cláusula semejante se encuentra en *Rapularius I* 119 (*ecce tibi, bone vir, commercia digna rependam*)²⁴². Por último hay que decir que el v. 214 se repite casi en su totalidad en *Rapularius I* 252 (*et gratis regi tanta dedisse dolet*), verso del que se hablará a continuación.

Esta misma crítica de *Rapularius II* se halla en *Rapularius I* 237-252:

²⁴⁰ Cf. LANGOSCH, 1929, p. 105.

²⁴¹ Para el análisis de estos versos también cf. infra “El clero”.

²⁴² Para el análisis de este verso también cf. infra “Reyes y príncipes”.

*Sic decet, o fratres, ut supplantetur avarus,
 quem farcire nequit grandis acervus opum.
 Mundus enim totus homini si detur avaro,
 240 se tamen infelix credit habere nichil.
 Sic homo prefatus, inopem quem copia fecit,
 privatur propriis, dum peregrina sitit.
 Dum lucra venatur, stultus sua perdit et ecce
 qui dederat magna vile recepit holus.
 245 Sic homo delirus propria deluditur arte;
 dum vult ditari, perdit et id quod habet.
 An non delirat homo mittens in mare fontem?
 Fonti tollit aquas ut mare ditet aquis.
 Haud secus hic miles, ut regem munere ditet,
 250 non metuit propriis se spoliare bonis.
 Iamque domum remeat et amaram continet iram
 et gratis regi tanta dedisse dolet.*

Desde un primer momento llama la atención que esta invectiva contra la avaricia tiene un carácter más universal y es bastante más extensa que la de *Rapularius II*. Tal vez, como se ha apuntado más arriba, el autor de esta redacción trata de compensar aquí la brevedad del *excursus* moralizante de los vv. 209-214 frente al de *Rapularius I* 133-156²⁴³.

El poeta comienza su ataque, en los vv. 237-238, indicando que es justo que los planes del avaro se caigan al suelo. La inclusión del vocativo *fratres*, como sugiere Gatti, puede dar a entender que la obra estaba escrita por un monje para un público de monjes²⁴⁴. La cláusula del pentámetro se halla también en Mateo de Vendôme, *Ars versificatoria* I 13 (*purpura declarat, ditat acervus opum*)²⁴⁵. El mismo final aparece, además de en *Rapularius I* 124 (*quas impregnarat grandis acervus opum*), en *Rapularius II* 116 (*sic homini subito crescit acervus opum*)²⁴⁶.

²⁴³ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de estos versos.

²⁴⁴ Cf. GATTI, 1986, p. 59. También cf. supra el estudio de *Rapularius II* y *Rapularius I* en “Análisis de las comedias”.

²⁴⁵ Para el texto de *Ars versificatoria* cf. FARAL, 1982, p. 113.

En los vv. 239-240 el autor mantiene su tono de crítica genérica y afirma que una persona avariciosa no estará conforme ni aunque consiga el mundo entero. Después se centra ya en la persona del *miles*. En los vv. 241-248 el poeta repite una y otra vez cómo la desmedida ambición de riquezas del *miles* le lleva a actuar igual que un demente que quisiera llevar más agua al mar²⁴⁷. O al menos, como se dice en los vv. 249-250, ésa es la imagen que transmite el caballero al quitarse a sí mismo sus propios bienes y dárselos al rey.

Este pasaje satírico concluye con los vv. 251-252, donde el caballero regresa a su casa dolido y lleno de ira.

La trama, a continuación, se va a centrar en mostrar la reacción del frustrado *miles*. En *Rapularius II* 221-228 se dice lo siguiente:

*Extunc livoris in fratrem spicula torquet,
ac si pestifere sit reus ipse rei.
“Hec tua sunt”, inquit, “frater, commenta tuoque
talía de falso fraude doloque fero”.*

225 *Et velut a fratre confossus vulnere crudo:
“Non impune feres per caput istud!” ait.
Sicque domum rediens furiis agitatus iniquis
in dampnum fratris corde manuque furit.*

Cómo puede verse, el autor quiere subrayar en estos cuatro dísticos la actuación envidiosa del caballero. Así, en el primero de ellos, vv. 221-222, se describe al *miles* lanzando contra su hermano los dardos de la envidia y haciéndolo culpable de su calamitosa situación²⁴⁸. El v. 221 puede basarse en Verg., *Aen.* XI 773 (*spicula torquebat Lycio Gortynia cornu*) o tal vez, coincidiendo como cláusula de hexámetro, en Sil. XIV 377 (*extremae plantis nutantes spicula torquent*) y XV 669 (*corpora tot dantem leto quot spicula torsit*). A este propósito también hay que señalar las posibles relaciones con otros

²⁴⁶ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Reyes y príncipes”.

²⁴⁷ Cf. OTTO, 1890, n. 1060; y HÄUSSERL, 1968, pp. 28 y 184.

²⁴⁸ Sobre el uso del término *reus* cf. infra “Terminología referida a los juristas”.

textos medievales, como, por ejemplo, con *Passio Petri et Pauli* 67 (*missile qui verbi librans et spicula torquens*) y *Piramus et Tisbe* 229 (*in me quid sevis? Cur in me spicula torques*)²⁴⁹.

En los vv. 223-224 el *miles* afirma que lo que está padeciendo es por culpa del fraude y el engaño de su hermano. Este último verso recuerda a Ov., *Met.* I 130 (*in quorum subiere locum fraudesque dolique*) y XV 120 (*quid meruere boves, animal sine fraude dolisque*), aunque también puede guardar relación con otros autores medievales, como Hincmaro de Reims, *Carmina* 7, 2, 42 (*quae quia contemnis, fraude doloque taces*) y Lios Monocus, *Libellus sacerdotalis* 362 (*vos ideo sollers inimicus fraude doloque*)²⁵⁰. En este sentido, y por lo que se refiere al corpus de comedias elegíacas, también es importante la relación de *Rapularius II* 224 con *Lidia* 492 (*arte mali medicum, fraude doloque virum*).

Después, en los vv. 225-226, el caballero, que se siente como herido por su hermano, promete que no quedarán así las cosas. La trama de la comedia, por tanto, desde este momento, adquiere un nuevo impulso: la venganza del hermano, que, en último término, sólo se mueve por la avaricia y la envidia. La *iunctura vulnere crudo* del v. 225 puede basarse en Ovidio, en concreto en *Trist.* III 11, 19 (*et tamen est aliquis, qui vulnera cruda retractet*) y *Pont.* I 3, 16 (*horrent admotas vulnera cruda manus*). Por su parte, el primer hemistiquio del pentámetro también es de influjo ovidiano y puede basarse en *Met.* VIII 279 (*tangit et ira deos; “at non impune feremus”*), XI 207 (*“non impune feres” rector maris inquit et omnes*), XII 265 (*non impune feres, teli modo copia detur*) y XIV 383 (*“non impune feres neque” ait “reddere Canenti”*). Además el v. 226, como se verá dentro de unas líneas, se repite prácticamente igual en *Rapularius I* 256 (*“non impune feret per caput istud”, ait*).

Y a continuación, antes de poner en marcha su venganza, los 227-228 muestran al caballero tremendamente enfurecido de pensamiento y de obra contra su hermano. La cláusula del hexámetro puede tener como fuente a Verg., *Aen.* XII 668 (*et furiis agitatus amor et conscia virtus*); Ov., *Epist.* 7, 141 (*hoc duce nempe deo ventis agitaris iniquis*); y

²⁴⁹ Cf. STRECKER, 1951, p. 124, y FARAL, 1913, p. 48 respectivamente.

Sil. I 146 (*Baeticolasque viros furiis agitabat iniquis*). Sin embargo también hay que considerar la interesante relación con *Asinarius* 93 (*infrendens igitur furiis agitatur iniquis*), un hexámetro que, a su vez, tiene precisamente el mismo comienzo que *Rapularius I* 253 (*infrendens igitur tacito sic murmurat ore*), verso al que se aludirá a continuación y que está situado en el mismo momento de la trama que *Rapularius II* 227²⁵¹. Por lo que se refiere al pentámetro hay que decir que la elocuente expresión *corde manumque*, utilizada también en el v. 178 (*o vere largum corde manumque virum*), ya se hallaba en Rabano Mauro, *Carmina* IX 34 (*mandataque tua corde manumque geram*)²⁵².

El autor de *Rapularius I* describe la ira del caballero contra su hermano en los vv. 253-256 (*infrendens igitur tacito sic murmurat ore: / "Ecce mei fratris hec fero dampna dolo. / Hic exaltatur, ego, pro dolor, opprimor; ergo / non impune feret per caput istud", ait*) y, como queda patente, lo hace de una manera bastante mas sucinta que en *Rapularius II*.

Acto seguido el *miles* reúne a sus hombres fieles y les explica que ha caído en desgracia. Especialmente significativos para el presente estudio son los versos que vienen a continuación. En *Rapularius II* 233-236 (*nostis enim quis sim quibus et natalibus ortus / et quanto fuerim gurgite mersus opum. / Nunc impostoris deceptus calliditate / omnibus exhaustum me nichil esse queror*), refiriéndose una vez más a la cuestión de las riquezas, el *miles* explica que estuvo zambullido en un mar de opulencia y ha acabado siendo un don nadie. El v. 233 puede tener como fuente a Sid., *Carm.* II 193 (*his hunc formatum studiis, natalibus ortum*) y Aldelmo de Sherborne, *De laudibus virginum* 1266 (*nititur indolem claris natalibus ortam*), 1784 (*quam de stirpe bona et claris natalibus ortam*), 1883 (*eugeniam porro claris natalibus ortam*), 2164 (*quam licet Europae faustis natalibus ortam*) y 2359 (*has igitur sponsi claris natalibus orti*). Por otro lado, la expresión *gurgite*

²⁵⁰ Cf. TRAUBE, 1896, p. 417, y WINTERFELD, 1899, p. 289 respectivamente.

²⁵¹ Para las relaciones entre estos versos de *Rapularius* y *Asinarius*, así como para las diferentes hipótesis nada concluyentes sobre quién copia a quién y la posibilidad de que el redactor de *Rapularius II* y el de *Rapularius I* sean la misma persona cf. GATTI, 1986, pp. 20-21 (teniendo en cuenta que evidentemente entonces todavía no había llevado a cabo la edición de *Rapularius II* ni lo había definido como una redacción previa de *Rapularius I*) y GATTI, 1998a, p. 323, n. 14. Sobre los problemas de redacción de *Rapularius II* y *Rapularius I* cf. supra el estudio de estas obras en "Análisis de las comedias". Sobre *Asinarius* 93 también cf. infra "Reyes y príncipes".

mersus del v. 234 es bien conocida de Verg., *Aen.* X 559 (*alitibus linquere feris, aut gurgite mersum*).

La escena correspondiente de *Rapularius I* se encuentra en los vv. 259-264 (*nostis enim quanta fuerit michi gloria pridem: / tam michi quam vobis hec generalis erat. / Nunc lecatoris cuiusdam calliditate / in preceps eadem gloria tota ruit. / Qua sublimabar est omnis adempta facultas. / Heu paupertatis nunc grave porto iugum*). Aquí el *miles* no habla tanto de las riquezas como de la gloria de la que disfrutaba, hasta que, por culpa de la astucia de un *lecator* ha caído en el precipicio de la pobreza. Según Du Cange el significado del insulto *lecator* oscila desde “parásito” o “bufón”, hasta “glotón” e incluso “alcahuete” o “mediador”²⁵³. El término se halla en dos ocasiones más en el corpus de comedias elegíacas, en *De nuntio sagaci* 200 (*quo fugit ille canis mendax, lecator inanis?*) y en *Asinarius* 73 (*quid tibi, leccator, de me, quid, scurra, videtur?*)²⁵⁴. En este sentido hay que destacar el hecho de que dos de las comedias en las que aparece sean de origen alemán: *Rapularius I* y *Asinarius*²⁵⁵.

El caballero no para de lamentarse. Todos los presentes le compadecen y están dispuestos a castigar al enemigo. Entonces, en *Rapularius II* 259-262 (*donec ibi veniam, sit ibidem sessio vestra! / Assumpto citius vos sequar hoste meo. / Hic per vos pereat traiectus viscera ferro / aut laqueo furis more necetur homo!*), les ordena que esperen hasta que llegue con su adversario y que luego lo maten con una espada o lo estrangulen con una soga. Son unos versos llenos de dureza y manifiestan bien a las claras las trágicas consecuencias de la avaricia, máxime si se tiene en cuenta que la venganza va dirigida contra su propio hermano. Los vv. 259-260, como podrá verse a continuación, se repiten con pocas variaciones en *Rapularius I* 279-280 (*donec ego veniam, nolite recedere quoquam; / ocius assumpto vos sequar hoste meo*). Por otro lado, el autor puede tomar la cláusula del v. 261 -bastante llamativa en el caso de una comedia- de Ov., *Am.* I 10, 51 (*e quibus exierat, traiecit viscera ferro*).

²⁵² Cf. DÜMMLER, 1884, p. 171.

²⁵³ Cf. DU CANGE et alii, 1883-1887, vol. V, col. 050b.

²⁵⁴ Para el análisis de *Asinarius* 73 cf. infra “Reyes y príncipes”.

²⁵⁵ Para las relaciones entre *De nuntio sagaci* y *Asinarius* cf. RIZZARDI, 1983, pp. 157-161.

La escena aparece algo suavizada en *Rapularius I* 277-280 (*hanc, precor, assumptis intrate viriliter armis, / sed causam penitus nemo sciat nisi vos! / Donec ego veniam, nolite recedere quoquam; / ocius assumpto vos sequar hoste meo*). En efecto, en esta ocasión, aunque también están presentes las armas, sin embargo no se descende al detalle concreto de cómo van a matar al campesino.

Los hombres del *miles* aceptan su papel. Entonces, en *Rapularius II*, el poeta introduce los vv. 267-276:

*Fratrem adit fratrem, ficta quoque pace salutat
verbaque depromit dulcia, plena dolis,
ac si det mella medicus condita veneno,
270 in quibus ignaro potio mortis erit.
Pape quid insanis scelerate susurro bilinguis?
Cur fratrem ficto fallis amore tuo?
Scorpius est hominis homini qui fingit amorem,
et quasi sica latens est simulata fides.
275 Sic fratris frater turpis venator et auceps
dulcibus hiis verbis retia tendit ei:*

En estos versos el autor de *Rapularius II* critica abiertamente el infame comportamiento del *miles*. Comienza, en los vv. 267-270, describiendo cómo el caballero se acerca a su hermano y lo saluda amablemente, cuando en realidad lo que quiere es llevarlo al lugar acordado para que lo maten. El poeta lo compara con un médico que da al enfermo miel mezclada con veneno, pues sus palabras son dulces por fuera pero en realidad están llenas de engaños. El comienzo del v. 267 se repite exactamente igual en *Rapularius I* 283 (*frater adit fratrem fellitus felle carentem*).

En los vv. 271-272 el autor echa en cara al caballero que es capaz de comportarse como un loco o de engañar a su propio hermano con un cariño fingido. Luego, en los vv. 273-274, el *miles* es comparado con un escorpión y con un puñal escondido, dos imágenes

de gran fuerza que vuelven a manifestar la dureza de la crítica contra el hermano avaricioso.

Finalmente, el autor da paso al parlamento del caballero con los vv. 275-276, en los que se introduce una nueva metáfora y ahora se lo compara con cazador que oculta sus trampas bajo dulces palabras.

Al leer la redacción de *Rapularius I*, sorprende constatar que todas estas críticas de *Rapularius II* desaparecen casi por completo. Así, lo único que se dice al respecto en *Rapularius I* es lo descrito en los vv. 283-284 (*frater adit fratrem fellitus felle carentem / et verbis false dulcibus usus ait*), que el hermano mentiroso intenta engañar su hermano con dulces palabras.

Del discurso que pronuncia el *miles* para engañar a su hermano, merece la pena detenerse en la parte final por el interés que tienen en lo referente al tema de la avaricia. En *Rapularius II* 287-290 (*est ostensa michi pretiosi massa metalli, / cuius te, si vis, portio magna manet. / Impiger ergo veni, nec te dilatio temptet! / Testor enim superos, pars tua maior erit*) el caballero busca atraer a su hermano hacia el lugar convenido y para ello le pide que lo acompañe porque quiere darle una porción importante de unos metales preciosos que ha conseguido. Como puede verse, el engaño del avaricioso caballero se sustenta, en cierto sentido, en la avaricia del hermano. Tal vez, puesto que el hermano campesino es conducido hacia una trampa por culpa de su deseo de riquezas, el autor quiere denunciar aquí, una vez más, las terribles consecuencias del vicio de la codicia.

Prácticamente lo mismo puede leerse en *Rapularius I* 295-298 (*hec est tam multa thesauri mole referta / ut tibi proficiat sufficiatque michi. / Hunc ego fraterno tecum partibor amore, / immo, Deum testor, pars tua maior erit*). Quizás la diferencia más significativa frente a la redacción de *Rapularius II* es que en estos versos hay una mayor insistencia (vv. 296 y 298) en que la parte del hermano víctima del engaño será mayor, un rasgo que puede denotar el interés del poeta por subrayar también la codicia del campesino.

En *Rapularius II* 291-292 (*hiis irretitus homo magne simplicitatis / ad laqueum tendit inscius instar avis*) se explica que el ingenuo campesino cae en las redes de su hermano como un pájaro desprevenido. El autor de *Rapularius I*, por su parte, en los vv. 301-304 (*hiis homo blanditiis irretitur simulatis; / fratris enim verbis nescit inesse dolos. / Annuit ergo suo fratri simul ac monitori, / surgit abique carens suspicione mali*), no utiliza la palabra *simplicitas* ni se sirve de la comparación del ave que cae en la trampa, pero incide en el hecho de que el campesino no es capaz de descubrir las mentiras de su hermano, a las que precisamente se refiere con varios términos (*simulatis, dolos, mali*).

El *miles* conduce a su hermano hacia el lugar de la emboscada. La cruel venganza, en este caso un fratricidio, está a punto de consumarse. En *Rapularius II* 295-298 (*assunt carnifices, concurrunt more latrantum, / immittunt prede brachia seva sue. / Ut proprii rapuere canes Acteona quondam, / sic datus est preda civibus iste suis*) los asesinos se arrojan sobre su presa de la misma manera que los perros de Acteón saltaron sobre su amo. Los vv. 297-298 se repiten de manera muy parecida en *Rapularius I* 309-310. El autor muestra así las trágicas consecuencias que, en última instancia, produce la ambición insaciable de riquezas. Otra posible alusión al mito de Acteón dentro del corpus de comedias elegíacas se encuentra en *De Paulino et Polla* 979-986, cuando el abogado Fulcón es atacado por unos perros²⁵⁶.

La escena aparece descrita de una manera muy parecida en *Rapularius I* 307-312 (*exiliunt hii more canum iustumque nefande / tractantes etiam mortificare parant. / Ut proprii rapuere canes Acteona quondam, / civibus haud aliter preda fit iste suis. / Iam vincere student hominem conamine toto, / contendunt predam iam iugulare suam*). La *iunctura conamine toto* del v. 311 puede estar inspirada en Mateo de Vendôme, *Tobias* 543 (*hoc precor, hoc iubeo: toto conamine, tota*) y en Gualterio de Châtillon, *Alexandreis III* 161 (*rectorem Macedum, toto conamine poscens*) y X 370 (*obstaret series, toto conamine currus*), además de IX 41 (*solus Alexandro Magno conamine Porus*), donde *conamine* aparece en la misma posición del hexámetro²⁵⁷. En este sentido también hay que tener en

²⁵⁶ Cf. infra el análisis de estos versos en “Los juristas”.

²⁵⁷ Para el texto de *Tobias* cf. MUELDENER, 1885, p. 40.

cuenta a Ov., *Met.* III 60 (*sustulit et magnum magno conamine misit*), un verso que a su vez está en la base de *Homer.* 462 (*sustulit et magno conamine misit in hostem*)²⁵⁸.

Sin embargo, la irrupción en la escena de un nuevo y pintoresco personaje frustra los planes de venganza del caballero. Un estudiante que viene canturreando hace que los malhechores metan al campesino en un saco y lo dejen colgado en lo alto de un árbol mientras ellos huyen a toda prisa. La comedia, desde este momento, avanza por otros derroteros, centrándose en lo sucedido entre el campesino y el estudiante, y no vuelve a ocuparse de la relación entre los dos hermanos.

Otra obra en la que hay que detenerse es el *Geta* de Vidal de Blois. Ahora va a ser el propio autor de la comedia el que sufra las consecuencias de la ambición de los demás y entonces, comprensiblemente, lanzará sus ataques para denunciar la situación. El pasaje en concreto se encuentra dentro del prólogo de *Geta*, en los vv. 11-22:

Carmina composuit voluitque placere poeta;
fallitur hoc studio: carmina nulla placent.
Fabula nulla placet, queruntur seria cunctis:
quemlibet immodicus alligat eris amor.
15 *Vincit amor census et nummis carmina cedunt:*
multa licet sapias, re sine nullus eris.
Si quem scripta iuvant, istis tamen invidet ille
et laudans veteres nescit amare novos.
Utilius tacuisse foret quam scribere versus;
20 *scriptor enim pretio scriptaque laude carent.*
Quem iuvat iste labor soli sibi scriptitet ille
et sibi pulcher eat et sua solus amet.

En estos versos de singular importancia, ya que constituyen la introducción a la comedia, Vidal de Blois se va a quejar de que a la gente lo único que realmente le interesa es el dinero y de que casi no merece la pena escribir. En los vv. 11-12 el autor asegura que ha compuesto esta obra con el fin de agradar pero que, sin embargo, ha fallado en su

²⁵⁸ Para otros ejemplos de la *iunctura conamine toto* cf. GATTI, 1986, p. 67.

intento. Precisamente estas últimas palabras aparecen citadas al final del prólogo de la *Vita Wirntonis* (*qui velit, legat, qui nolit, respuat, quia, sicut poeta dicit, carmina nulla placent*). A continuación, en los vv. 13-14, se dice que el género de la comedia no gusta y que todos prefieren las cosas serias, especialmente el dinero. Hay que señalar aquí la relación del v. 13 con Hor., *Sat.* I 1, 27 (*sed tamen amoto quaeramus seria ludo*). En los vv. 15-16 la crítica se vuelve más dura, al afirmar que el deseo de riquezas crece mientras que, por el contrario, mengua la poesía. En los vv. 17-20 Vidal manifiesta su desánimo, desalentado por la ambición de los hombres, y se lamenta de que, si a alguno le gusta la poesía, con toda seguridad preferirá a los poetas antiguos antes que a los modernos, por lo que es mejor que el escritor se esté callado, ya que no consigue ningún beneficio ni fama. Por todo lo cual, concluye en los vv. 21-22, es mejor que el que escribe lo haga para sí mismo y para su propio placer, no para los demás.

También en la comedia *Aulularia* Vidal aprovecha la ocasión para criticar a las personas avariciosas. Si bien será la codicia de los criados el principal objeto de las invectivas del poeta²⁵⁹, también hay que destacar otros ataques de carácter más general contra la codicia. Así, en *Aulularia* 129-130 (*ultimus hic misere sortis gradus, ut sine furti / culpa nullius spes sit habenda lucri*), Quérulo, quejándose una vez más de su mala suerte, asegura que la única manera de enriquecerse es gracias a los robos²⁶⁰. Estos versos adquieren una singular importancia si se tiene en cuenta la ironía de que va a ser precisamente Quérulo el que va a sufrir los engaños y el robo de Sárdana.

Un poco más adelante, en los vv. 207-216, el padre de Quérulo hace una divertida defensa tanto de la generosidad como de la avaricia:

O utinam sciat ille tenax aut prodigus esse!

Cum sit utrumque malum, non mediocre iuvat.

Cum vitium sit utrumque, tamen nos utimur illis:

210 *largus amicitias auget, avarus opes.*

Urget in errorem commissa pecunia stultum;

²⁵⁹ Cf. infra “La avaricia propia de los criados”.

²⁶⁰ Sobre el uso conjunto de los términos *spes* y *lucrum* de *Aulularia* 130 también cf. infra el análisis de *Baucis et Traso* 1 en “La avaricia propia de las alcahuetas”.

paupertas cohibet: dum caret, inde sapit.
Quem vetat expleri res parvula, displicet error;
copia stultitiam quam parit, illa placet.
215 *Evasit Querulum commissa pecunia terre*
atque fide nati tutior olla michi.

En estas palabras el anciano se lamenta de la insensatez de su hijo y de su falta de capacidad para administrar los bienes como corresponde. Así, en los vv. 207-210, expresa el deseo de que al menos su hijo fuera codicioso (*tenax, avarus*) o generoso (*prodigus, largus*), pues cualquiera de esas actitudes resultaría más beneficiosa: una aumenta las riquezas, la otra los amigos. El v. 207, junto con *Aulularia* 205 (*non equidem timui natum quod prodigus esset*) y 574 (*iamque artis patiar prodigus esse mee*), hace pensar en alguna relación con *De Afra et Milone* 218 (*ne vite videar prodigus esse mee*), la comedia de Mateo de Vendôme, y con *Piramus et Tisbe* 130 (*nec dubitat vite prodigus esse sue*), una obra atribuida al mismo autor²⁶¹.

A continuación, en los vv. 211-214, se alaban los beneficios que produce la pobreza y se explica la desatinada respuesta de los necios ante la abundancia de riquezas. Como puede verse, son unos dísticos de un tono más severo en donde se adivina la intención moralizante de Vidal de Blois. Por último, en los vv. 215-216, el padre de Quérulo, como fruto de la poca confianza que tiene en su hijo, decide guardar todas sus riquezas en una urna antes que dárselas a él.

En la comedia *Alda*, escrita por Guillermo de Blois, también existen varias parodias contra la avaricia. Este vicio va a caracterizar al criado Espurio, un aspecto que se estudiará más adelante, y a la amada de éste, llamada Espurca, cuyo análisis es el objeto de estas líneas²⁶². Su nombre, a partir del adjetivo *spurcus* (“sucio”), la define. La primera vez que se habla de ella es en el largo parlamento con el que Espurio quiere persuadir a su amo Pirro para que haga un regalo a Alda. En los vv. 247-248 (*hinc Spurce vilesco mee, quia iam spoliato / que vendi possit est toga nulla michi*), Espurio reconoce que está arruinado,

²⁶¹ Sobre el *Piramus et Tisbe* atribuido a Mateo de Vendôme cf. MUNARI, 1959. Para el análisis de *De Afra et Milone* 218 cf. infra “Reyes y príncipes”.

²⁶² Sobre la avaricia de Espurio cf. infra el análisis de *Alda* en “La avaricia propia de los criados”.

que no tiene nada, ni siquiera un vestido para vender, por lo que, de cara a Espurca, él carece de todo valor²⁶³. Espurca aparece así, aunque sea indirectamente, como una mujer caracterizada por la avaricia.

Una vez que Espurio ha conseguido convencer a su amo para llevar un pastel a Alda, se pone a cocinarlo. Sin embargo la intención del criado es quedárselo él y regalárselo a su querida Espurca. Entonces, en los vv. 303-304 (*vultu suscipiar hilari, quem bursa coegit / excludi, faciens aëre plena plicam*), Espurio piensa que, gracias al pastel, Espurca lo recibirá con un rostro alegre, pues antes, puesto que su bolsa sólo estaba llena de aire, estaba excluido.

Cuando Espurio se encuentra con su amada, Guillermo de Blois, en los vv. 309-312 (*Spurca domi sola residet villosaque crudo / cum sale pannosi suminis exta vorat / et fragmenta bibit, in pultes iam resoluta, / hesterni iuris atque aliunde dati*), la describe de una manera tan gráfica como dura: devorando las entrañas de una rugosa ubre de cerda y bebiendo un caldo del día anterior lleno de grumos²⁶⁴. Así, a su ansia de riquezas, hay que sumar también ahora su voracidad. Al ver llegar a Espurio, Espurca se lanza sobre él y empieza a pegarle. En ese momento, Guillermo introduce los vv. 316-318 (*clamat, sed profert que gerit illa sacra. / Placat eam tanti sacri reverentia, friget / ira, reformatur gratia lisque cadit*), donde muestra cómo Espurca se calma al ver el pastel que le lleva Espurio. Hay que señalar aquí la relación de las expresiones *friget / ira* y *lis... cadit* de los vv. 317-318 con *Geta* 10 (*mechus: abest. Gaudent; lis cadit, ira tepet*) y 506 (*iamque manu mucro labitur, ira tepet*), *Aulularia* 792 (*fert lucra ficta fides, lis cadit. Acta placent*) y *De Afra et Milone* 249 (*ira tepescit, amor exuberat; Afra marito*)²⁶⁵.

En la comedia *Lidia* apenas aparecen los temas del dinero y de la ambición de riquezas. En todo caso, por lo que se refiere a la avaricia, únicamente habría que reseñar el v. 119 (*femina vile forum de se facit; haud pudet ullam*), donde la criada Lusca, criticando las costumbres inmorales de las mujeres en general y de Lidia en particular, dice que la

²⁶³ Para el análisis de estos versos también cf. supra “La omnipotencia del dinero”.

²⁶⁴ El término *ius* se utiliza aquí en la acepción menos frecuente de “caldo”.

²⁶⁵ Sobre *Aulularia* 792 también cf. infra “La avaricia propia de los criados”.

mujer se acaba convirtiendo en un mercado a bajo precio. El verso puede estar basado en Hildeberto Cenomanense, *Carmina minora* 50, 11 (*femina vile forum, res publica, fallere nata*).

Otro claro ejemplo de crítica a la avaricia es la comedia *Miles gloriosus*. El *civis*, que ha conseguido todo lo que se ha propuesto precisamente gracias al dinero, incluyendo a su mujer, va a ser burlado por el *miles*. Éste, movido por la codicia, va a aceptar el dinero que la mujer del *civis* le va a dar a cambio de su amor²⁶⁶. El autor de la obra va a repetir la misma estructura, con pocas variaciones, hasta en cuatro ocasiones: encuentro amoroso entre el caballero y la mujer del burgués; los dos huyen sin ser descubiertos; la mujer paga al caballero y éste, sin saber quién es ella realmente, reparte lo que ha logrado con el burgués, que descubre con asombro de dónde proceden esas ganancias y trata de tenderle una trampa para la próxima ocasión.

La desmedida ambición de riquezas del caballero queda patente, por tanto, en las ocasiones que éste recoge la paga que le entrega la mujer. Así, tras el primer encuentro amoroso, en los vv. 107-112 (*premiat hunc loculus nummis satur, oscula dantur / cum loculo; loculi se timet ipse tumor. / Hic redit et dulces hilari trahit aure susurros: / Orpheam loculo credit inesse liram. / Pene volat, penne veniunt a pondere dulci; / ut crescat levitas sarcina blanda facit*) se explica cómo la mujer, una vez cumplido sus objetivos, entrega al *miles* una pesada bolsa llena de monedas y acompañada de besos. El poeta describe cómo el caballero acerca con avidez su oído a la bolsa para escuchar el tintineo de las monedas, como subrayando su codicia, y se imagina que dentro está la misma lira de Orfeo. La codicia hace que la bolsa no pese. Ya se ha comentado antes la curiosa relación entre la música y el dinero que aparece en varios pasajes de comedias elegíacas²⁶⁷.

Antes de que el caballero vuelva a cobrar su segunda paga, en los vv. 141-144 (*nonne timet tussim quem perderet unica tussis? / Quis, nisi mentis inops, sic emat orbis opes? / Si michi se mundi supponat regia, nolim / sic latuisse timens, sic timuisse latens*) se

²⁶⁶ Para el análisis de todos estos versos también cf. infra “Los caballeros”.

realiza una crítica a su avaricia de una manera bastante explícita. El autor de esta comedia señala aquí cómo el caballero, que se ha escondido entre una pared y un tapiz con el fin de no ser descubierto, teme que se le escape una simple tos. A raíz de esto, el poeta introduce o bien su propio pensamiento o bien el del *miles*, afirmando que no compensa ganar todas las riquezas si para ello hay que pasar la vida lleno de temores. Estos versos de carácter moralizante ayudan a interpretar correctamente el contenido del *Miles gloriosus*, puesto que indican bien a las claras que no compensa enriquecerse a cualquier precio, sino que hay otros valores, como la tranquilidad o la paz interior, que están por encima del dinero. A propósito del v. 142 hay que destacar su relación con Ov., *Ars* I 465 (*quis, nisi mentis inops, tenerae declamat amicae*) y con *Pamphilus* 561 (*quis nisi mentis inops sua semina mandat arene*).

En los vv. 151-152 (*munere fecundo nescire pericula miles / cogitur; ut redeat dulce susurrat onus*) se explica cómo el caballero, después de salir de su escondite y de encontrarse de nuevo con la mujer del burgués, cobra su segunda paga. Vuelve a aparecer aquí otra vez la interesante relación entre la música y el dinero. Luego el caballero, después de contar al burgués ingenuamente cómo ha conseguido cometer el adulterio y escapar, alude, en los vv. 169-170 (*quantum me faciat testantur munera tanta; / quantus ei videar tanta moneta monet*), al dinero que ha conseguido como recompensa y lo pone como testigo de que lo que cuenta es verdad.

Más adelante, después del tercer encuentro adúltero, en los vv. 191-192 (*testis abest, emergit eques, serit oscula, pondus / induit, era vehit tempore nata Iovis*), se muestra al *miles* recibiendo una nueva recompensa de manos de la mujer del burgués. Y lo mismo sucede, tras el cuarto encuentro, en los vv. 227-232 (*hunc agit in criptam cuius nitor aurea gignit / secula: Saturni splenduit aula minus; / hic avidum satiat gremium forulique voracis / esuriem fulvo cogit obire cibo. / Pes timet illud onus et mentem culpatur avaram; / subveniunt presso gaudia firma pedi*). En esta ocasión la mujer conduce a su amante a un lugar secreto repleto de oro. Las numerosas riquezas sacian la avaricia del *miles*, que se marcha lleno de alegría con su pesada carga. Los vv. 227-228 recuerdan a Verg., *Aen.* VI

²⁶⁷ Sobre esta cuestión, cf. supra el análisis de *Miles gloriosus* 83-84 en “La omnipotencia del dinero”.

792-794 (*Augustus Caesar, divi genus, aurea condet / saecula qui rursus Latium regnata per arva / Saturno quondam, super et Garamantas et Indos*). Por otro lado, una construcción igual a la usada en el v. 230 se encuentra en el v. 258 (*sumptibus ut mensis cogat obire gelu*), que pertenece a un contexto parecido²⁶⁸. Asimismo también hay que señalar la posible relación del v. 232 con *Geta* 151 (*ve scapulis pedibusque meis! Ve pondere presso!*).

El burgués, con la idea de sorprender al *miles* de una vez por todas, le prepara una gran fiesta en la que pueda encontrarse en público con su mujer, albergando la esperanza de que cometa algún desliz que pueda delatarle. El caballero acepta la invitación y el burgués lo dispone todo con la intención de atraparlo: le dice a su mujer que cambie de aspecto, invita a sus hermanos y prepara una opulenta cena en el jardín, ya que el *miles* conoce el interior de la casa perfectamente. Y, en efecto, el lujo y el vino hacen que al caballero se le suelte la lengua y comience a contar, delante de todos, sus últimos logros amorosos. Así, en los vv. 309-314 (*“cum michi cepissent foruli mutire loquaces, / restituit sumptus sortis amica fides / nam michi dives amans loculos satiavit inanes, / militieque dedit premia larga mee. / Ter latui latebrisque tribus tria funera fugi”*. / *De tribus ille duas explicat, una latet*), se describe cómo el *miles* se jacta de que, encontrándose él sediento de dinero, una mujer rica le ofreció cuantiosas recompensas a cambio de su amor y que él aceptó. Es entonces cuando cuenta que en tres ocasiones estuvo a punto de morir -en sus tres últimos encuentros amorosos- pero que finalmente siempre consiguió huir. Antes de que acabe de describir el último de estos encuentros, la mujer del *civis* le golpea discretamente en el pie para que se calle y el caballero, en ese momento, se da cuenta de todo. En todo caso, en este pasaje, como puede verse, el autor de la comedia quiere subrayar una vez más la insaciable codicia del caballero.

Otra comedia en la que la avaricia desempeña un papel preponderante es *De mercatore*²⁶⁹. Ya desde los primeros versos de esta obra, datada entre finales del s. XII y comienzos del s. XIII, se pone de manifiesto la ambición desmedida de riquezas del

²⁶⁸ Cf. infra “La atracción del lujo”.

²⁶⁹ Sobre esta comedia así como sobre el análisis de los versos que aquí se van a comentar también cf. infra “Los mercaderes”.

protagonista. Así el mercader solamente sueña con aumentar su patrimonio y, como se señala en los vv. 1-2 (*institor, intentus augendis rebus in orbem, / pontum conscendit ut cumulet opes*), está dispuesto a emprender un largo viaje por el mar para conseguirlo. A propósito de la expresión *pontum conscendit*, Busdraghi apunta que ésta no se encuentra en los clásicos, pero remite a la cita que Niermeyer hace de Jacobo de Guise, *Annali* XIV 4 (*inde mare conscendentes, insulam Bruti invadentes, finaliter eam ceperunt*)²⁷⁰.

Efectivamente, como fruto de ese viaje, el protagonista consigue una gran cantidad de dinero. Él regresa a su casa, después de mucho tiempo, feliz y satisfecho, ignorando que su ambición ha sido castigada. En los vv. 45-46 (*iam puero crescente redit vir rebus abundans, / fortuna sortem multiplicante suam*) el autor de esta comedia describe cómo el mercader vuelve lleno de riquezas, pero es entonces cuando se da cuenta de que su mujer le ha sido infiel y ha tenido un hijo. Hay que indicar aquí la relación del v. 46 con Ov., *Epist.* 17, 113 (*sed sine, quam tribuit sortem fortuna tueri*).

Hacia el final de esta breve comedia, en los vv. 63-74, se encuentra otro pasaje interesante en el que destaca de nuevo la avaricia propia del mercader:

*Non sic ille putans, simulans tamen esse, parentem
induit et falsa sub pietate latet.*

65 *Vir sic delusus, et sic pater esse coactus,
ad fraudem magna sedulitate studet.*

*Sed sub iactura iam vindice fraude reperta,
ditat et exornat mercibus ille rates.*

*Rebus in augendis simulans iterare laborem,
ingreditur; puer est iussus adesse comes.*

70 *Ecce reversurus abit institor, haut rediturus
it puer; hac matris luditur arte dolus:
distractus puer est; pretioque viroque meante,
in patriam revehit aura secunda rates.*

²⁷⁰ Cf. BUSDRAGHI, 1980, p. 321. Cf. también NIERMEYER, 1976, s. v. *conscendere*.

La mujer ha intentado engañar a su marido diciéndole que ella ha sido fiel y que el niño nació misteriosamente tras comer nieve²⁷¹. En los vv. 63-66 se describe cómo el mercader no cree la insólita historia sino que piensa en la manera de devolverle el engaño. En los vv. 67-70 el mercader comienza a ejecutar sus planes venganza, y así el poeta subraya una vez más el deseo de riquezas del protagonista²⁷².

Continuando con el análisis de los vv. 63-74, el poeta describe con rapidez lo sucedido en el viaje en los vv. 71-74, centrándose precisamente en aquello que más le interesa: la avaricia del protagonista. Efectivamente el mercader, para vengarse del engaño de su mujer, vende a su supuesto hijo. Hay que destacar la relación del v. 72 con Ov., *Trist.* II 471 (*sunt aliis scriptae quibus alea luditur artes*), pero también con las comedias elegíacas de *Lidia* 412 (*Lusca sibi, qua dux ducitur arte doli*) y *Miles gloriosus* 124 (*se dolor ipse dolo, se iuvat arte dolus*). Asimismo el v. 74 parece basarse en Ov., *Epist.* 2, 96 (*quodque foret velis aura secunda querit*), *Trist.* V 12, 40 (*dum tulit antemnas aura secunda meas*) y *Pont.* II 3, 26 (*dum flavit velis aura secunda meis*), aunque también hay que tener en cuenta su conexión con *Lidia* 280 (*hac vice sub celis aura secunda fuit*). En todo caso hay que observar que la expresión *aura secunda* siempre se halla en la misma posición del pentámetro.

Otra comedia en la que hay que detenerse es *De more medicorum*, donde, en esta ocasión, son los médicos los que van a protagonizar una insaciable sed de riquezas. Como se estudiará más adelante, esta pieza está toda ella orientada a criticar la figura del médico, que, en una época de profundos cambios sociales, estaba adquiriendo un destacado prestigio²⁷³. En este apartado se estudiarán únicamente las críticas más explícitas contra la avaricia de los médicos. Así, al comienzo de la comedia, en los vv. 11-12 (*maxime si fuerit alicuius divitis illa, / a quo subtrahere munera posse sciat*), se explica que el médico se

²⁷¹ Sobre las diferentes versiones que en la Edad Media tuvo la muy extendida historia de un niño que fue concebido a partir de la nieve cf. BUSDRAGHI, 1980, pp. 307-311. Cf. también el estudio de *De mercatore* en “Análisis de las comedias”.

²⁷² Para el uso de la *iunctura esse comes* del v. 70 cf. supra el análisis de *Aulularia* 552 en “La omnipotencia del dinero”.

²⁷³ Para el análisis de todos estos versos de *De more medicorum* también cf. infra “Los médicos”.

muestra más preocupado cuando examina la orina de un rico del que sabe que puede aprovecharse.

Otro pasaje a destacar corresponde a los vv. 37-48:

*Attamen ex illo me vivere semper oportet,
quod pretio multo discere vix potui.
Ars michi thesaurus manet, hec possessio clara;
40 quilibet arte sua vivere debet homo.
Servivi multis qui premia nulla dederunt,
frivola verba tamen multa dedere michi.
Vix modo pro meritis aliquis respondet amicus,
quilibet ingratus cernitur esse quasi.
45 Dum dolet infirmus, promittit premia multa;
cessat promissum cum dolor ipse cadit.
Disposui quare nulli servire deinceps,
ni michi sit cautum pignore vel pretio.*

El médico está dispuesto a dar un consejo al criado para que la salud de su amo mejore pero, a cambio, tal como le razona en estos versos, será necesario que pague. De esta manera el protagonista intenta ocultar su avaricia bajo los ropajes de la justicia social. En el primer dístico argumenta que, puesto que él ha conseguido su ciencia con esfuerzo y dinero, así también el enfermo tiene que pagar para lograr su curación. Una reflexión parecida se encuentra también en *Flos medicinae scholae Salerni* 2076-2077 (*non didici gratis, nec musa sagax Hippocratis / aegris in stratis serviet absque datis*)²⁷⁴. Luego, en los vv. 39-40, el médico afirma que, al igual que cualquier otra persona, él también tiene derecho a vivir de su profesión.

El médico, a continuación, en los vv. 41-44, reconoce que antes sanaba a la gente recibiendo en compensación únicamente palabras vacías y que sólo algún amigo correspondía convenientemente. El autor de la comedia tal vez pudo inspirarse para la expresión *frivola verba* en Hier., *Epist.* 143, 2 (*ut alienae blasphemiae verba frivola*

subministret). En los vv. 45-46 el protagonista sostiene que el enfermo promete muchas cosas mientras sufre, pero luego no cumple nunca su palabra. Es llamativo el paralelismo de estos versos de *De more medicorum* con *Flos medicinae scholae Salerni* 2083-2087 (*est medicinalis medicis data regula talis: / ut dicatur: da, da, dum profert languidus ha, ha! / Da medicis primo medium, medio nihil imo. / Dum dolet infirmus Medicus sit pignore firmus; / instanter quaerat nummos, vel pignus habere*), donde se aconseja al médico cobrar sus servicios mientras el enfermo todavía padece²⁷⁵. El v. 45 y el v. 2086 de una y otra obra tienen un marcado carácter proverbial y así aparece también testimoniado, con una ligerísima variante con respecto a este último, en el dicho *dum dolet infirmus, medicus fit pignore firmus*²⁷⁶. Estas mismas quejas contra las promesas vacías de los enfermos, sea cual sea su condición social, aparecen también en algunas líneas de la *Chirurgia* de Enrique de Mondeville (*non inveni aliquem ita divitem aut etiam ita probum cuiuscumque condicionis, sive religiosus fuerit sive alter, qui velit solvere quod promisit nisi coactus fuerit et convictus*)²⁷⁷.

La conclusión de todo esto viene expresada en los vv. 47-48, donde el médico afirma que no va a atender a nadie que no le haya pagado antes con alguna prenda o paga.

De especial interés en lo que atañe a la avaricia de los médicos son también los versos 91-112:

*“Premia digna sui cupit omnis habere laboris;
 quatenus acquirat inde laborat homo.
 Quilibet idcirco nimium studet atque laborat
 ut sibi proficuum conferat ipse labor.
 95 Si labor ipse perit, perit eius in arte voluntas;
 amisso studio fit piger omnis homo.
 Cumque Deo teneatur homo servire potenti,
 qui Deus et dominus, conditor atque pater,*

²⁷⁴ Cf. DE RENZI, 2001, vol. I, p. 514. Para los paralelos de *De more medicorum* con los textos de la escuela de Salerno cf. BRUNHÖLZL, 1955.

²⁷⁵ Cf. DE RENZI, 2001, vol. I, p. 514.

²⁷⁶ Cf. WERNER, 1912, d 168.

²⁷⁷ Cf. PAGEL, 1892, p. 76.

nemo tamen famulatur ei nisi spe dationis:
 100 *hac specie colitur magnus in orbe Deus.*
Egris servivi nonnullis et generosis,
 quis ego consilium nocte dieque dedi,
et michi pro meritis nullus respondit eorum,
 qui promittebant munera multa michi.
 105 *Quilibet ex facili deluditur, at semel: ille*
 qui me decepit fallere non poterit.
Cimba locum vitat, ipsam qui lesit euntem;
 aucupis ingenium callida vitat avis.
Nempe fidem dictis adhibebam credalus horum:
 110 *ingenui verbis credere debet homo.*
Me spes decepit; spes multos decipit atque
 hec eadem reficit, implet et evacuat.

El médico pronuncia un largo parlamento defendiendo por qué debe cobrar sus honorarios. En los dos primeros dísticos el médico defiende que cualquier persona, sea médico o no, trabaja con el fin de conseguir un beneficio. De esta manera quiere ocultar su avidez, un comportamiento que aparece aconsejado, por ejemplo, en *De secretis mulierum, de chirurgia et de modo medendi* VII 30-31 (*ingrediens igitur ad eum vultum mediocrem / protendis, vitans cupidi gestumque superbi*)²⁷⁸. En los vv. 95-96 explica que, si no hay retribución, no hay trabajo y que, en consecuencia, uno acaba convirtiéndose en un holgazán.

A continuación, en los vv. 97-100, el médico pone como ejemplo, para justificar su conducta, el hecho de que la gente sirve a Dios porque espera que al final haya una recompensa. No hay que perder de vista que esta comparación con una cuestión teológica, un ámbito bien conocido por los posibles lectores o espectadores de la comedia, tenía probablemente una finalidad humorística.

En los vv. 101-104 el médico se lamenta de que ha atendido a muchas personas, incluido a nobles, pero que luego no pagan, aunque prometían mucho cuando estaban

²⁷⁸ Cf. DE RENZI, 2001, vol. IV, p. 148.

enfermas²⁷⁹. Asegura que ya no le volverán a tomar el pelo. Entonces, para ilustrar cuál va a ser supuestamente su nuevo proceder, en los vv. 107-108, pone los ejemplos -otra vez usa este recurso- de la barca que evita el lugar que la dañó y del ave que hace lo propio con la trampa del cazador. Tal vez para la composición del v. 107 el autor de la comedia se basa en Ov., *Trist.* I 1 85-86 (*et mea cumba semel vasta percussa procella / illum, quo laesa est, horret adire locum*).

Finalmente el médico, para justificar su sed de riquezas, en los vv. 109-112 se duele de la ingenuidad, que, como a otros muchos, le ha llevado en ocasiones anteriores a fiarse de los demás.

Hechas estas consideraciones generales que tratan de justificar su avaro comportamiento, a continuación, en los vv. 113-122 el médico se dirige directamente al enfermo:

*Non tamen hoc pro te dixi; nam si placet, ecce
gratis servire sum tibi presto quidem.*

115 *Culpa malignorum factis nocet egregiorum;
quod non commisit sic homo sepe luit.*

*Omnibus est turpe, sed turpius est generosis
non compensare servitium merito.*

Qui sunt immemores accepti semper honoris,

120 *debet eis ferre dedecus omnis homo.*

*Ingratos homines inflata superbia reddit;
quilibet ingratus nempe superbus erit.*

El médico, en los vv. 113-114, le asegura al paciente que, si quiere, puede curarle gratis, algo que, como se verá a lo largo de la comedia, no va a suceder de ninguna manera. Precisamente para intentar convencer al enfermo de que lo que acaba de afirmar es verdad, en los vv. 115-116, y en comparación con todo lo que ha manifestado antes sobre las falsas promesas de otros pacientes, le dice que una persona no debe acabar pagando los errores de

²⁷⁹ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los caballeros”.

los demás. Estos versos pueden ponerse en relación con *Pamphilus* 193-194 (*sepius impediunt iustos peccata malorum; / hic nocet alterius, non mea culpa michi*).

En los vv. 117-118 el médico vuelve a quejarse de la ingratitud de sus pacientes, pero especialmente de los que pertenecen a la nobleza²⁸⁰. Por último, en los vv. 119-122 sostiene que hay que despreciar a los que no se acuerdan de los favores recibidos, ya que la ingratitud es una consecuencia de la soberbia. El v. 119 tal vez puede guardar relación con Gualterio el Inglés, *Aesopus* 8, 8 (*immemor accepti non timet esse boni*).

El enfermo le dice que se lleve lo que considere justo. Y así sucede. En el v. 135 (*accepta mercede sua, securus in ere*) se describe cómo el médico después de cobrar su paga se queda ya tranquilo. Entonces da un jarabe al enfermo que lo pone peor. De todas formas, como se muestra en los vv. 141-142 (*plus dolet amissis sine causa sumptibus eger / quam de febre sua, que minus urit eum*), lo que más le duele al paciente es el dinero que ha perdido tontamente.

El médico le promete una nueva medicina pero el enfermo, que ya no se fía, en los vv. 151-152 (*amisi nummos expendi quos in eodem: / ne perdam vereor hos alios pariter*), le dice que teme perder inútilmente más dinero.

Más adelante, una vez que el paciente ha tomado la nueva medicina y no ha producido ninguna mejoría, el médico pronuncia un largo parlamento en los vv. 206-226 contra la supuesta codicia del paciente:

Esset uti piscis; sed nimis ipse tenax.
Congregat assidue, nil volt expendere parcus,
nec dare vult aliquid proque salute sua!
Anxiat ut nummis nummos coniungat avarus;
210 *plus nummos quam se quisquis avarus amat.*
In coacervando patitur mala multa fidemque
nulli servare tristis avarus amat,

²⁸⁰ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los caballeros”.

plus habet et quanto tanto plus appetit ipse:
ydropico similis omnis avarus adest.
 215 *Non gaudet partis quia tangere parta veretur;*
ne sibi deficiant pauper avarus eget.
Est similis talpe metuenti mandere terram
ne sibi deficiat: sic perit ipsa fame.
Que male lucratur alii conservat ut ipsis
 220 *gaudeat; is penis perpetuisque datur.*
Iste foret sanus, expendere si voluisset;
sed quoniam non vult, febris aduret eum.
Et iam non possum tantum sufferre laborem
pro modico pretio quod dedit ipse michi.
 225 *Uncia quippe, scias, michi si largita fuisset,*
non compensatus esset et inde labor!

Estos versos resultan especialmente críticos con el médico, pues, en contra de lo que quiere hacer ver, él es en verdad el que sufre una insaciable sed de riquezas y no el enfermo. En estas palabras dirigidas contra la avaricia de su paciente el médico realmente se está retratando a sí mismo. En efecto, en los vv. 206-208 afirma que el enfermo es un tacaño y que no quiere soltar nada en beneficio de su salud. El autor de la comedia juega aquí con el doble sentido de las palabras: el enfermo es tan egoísta que no quiere desprenderse de nada, sino que todo lo acumula, y por eso tampoco es capaz de vaciar su estómago.

A continuación, en los vv. 209-214, el médico afirma que el avaro sólo busca lograr cada vez más riquezas y que, cuanto más tiene, más desea. En el v. 214 sostiene que todo avaro es semejante a un hidrópico, es decir, a alguien que acumula líquidos de manera anormal. Esta comparación es un tópico frecuente y ya aparece en Aug., *Serm.* 61, 3 (*quomodo ergo delectas opulentiam, qui habes hydropem concupiscentiam?*); 63A, 2 (*avari hydropicis similes sunt -appetunt enim bibere-*); y 177, 6 (*volendo ergo dives esse, desiderat, aestuat, sitit, et tamquam hydropisis morbo, plus bibendo plus sitit. Mira ista similitudo est in corporis morbo, omnino avarus in corde hydrops est. Nam hydrops in carne, humore plenus est, humore periclitatur, et humore non satiatur: sic hydrops in corde, quanto plus habet, tanto plus eget*); y en Ps. Aug., *Serm.* 220, 5 (*hydropicus,*

quantum plus bibit, tantum amplius sitit; ita avarus vel cupidus acquirendo non satiatur). En época medieval se encuentra, por ejemplo, en Bonvesino de la Riva, *Vita scholastica* 209-210 (*numquam thesauro tristis saciatur avarus, / potibus ydropicus, ariditate focus*)²⁸¹. Más interesante por lo que tiene de cercanía con el ámbito de las comedias elegíacas es el testimonio de Jeremías de Montagnone, *Epytoma Sapientie* IV, II, 14, donde cita un supuesto *Pamphilus in fine in epilogo* (*dum bibit hydropicus, magis et sitit et cupit undam: / sic magis exardet semper avaritia*), versos no recogidos por ninguno de los editores del *Pamphilus*, y a Jacobo de Benevento, *Carmina moralia* 11 (*hydropico similis numquam saciatur avarus*), autor al que se le atribuye la comedia *De uxore cerdonis*. En el corpus de comedias elegíacas esta enfermedad aparece mencionada una vez más, en concreto en *Geta* 341 (*sic tumeo ventre quod dicor ydropicus esse*).

En los vv. 215-220 el médico explica que el avaro no se atreve a tocar sus ganancias y acaba viviendo como un indigente, que la persona avariciosa es igual a un topo que teme comer tierra, no sea que le vaya a faltar, y muere de hambre, y que será otro el que disfrute lo que el avaro gana con malas artes²⁸².

El médico, abandonando las consideraciones generales sobre la avaricia, se centra en el caso concreto del enfermo y asegura que sanaría si quisiera gastar más. En los vv. 223-226 habla a las claras y manifiesta que no puede seguir trabajando por el poco dinero que ha recibido, ni siquiera incluso aunque hubiera cobrado una onza.

Después de estos versos, el médico le dice al criado que el enfermo debe tomarse una nueva medicina. Cuando el paciente se entera de todo esto, dirige una dura invectiva contra el comportamiento de los médicos en general y contra su avaricia en particular. De especial interés para este apartado son las palabras del enfermo recogidas en los vv. 235-240 (*dummodo subripere possint, languentibus ullam / curam non adhibent, cura sed eris eis. / Nulla fides! Medicus non curat si moriatur / eger, denarios dummodo bursa ferat. /*

²⁸¹ Cf. FRANCESCHINI, 1943.

²⁸² Sobre la *iunctura avarus eget* cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Rapularius II* 136. GATTI, 1998b, p. 417 apunta que otra manifestación de la creencia de que los topos se comían la tierra puede verse en Bartolomé el Inglés, *De rerum proprietatibus* XVIII 20, y aporta bibliografía al respecto.

Vade cito, fili, pinguem mercare suellam / atque fer ad medicum, quod veniatque roga!). Aquí, el enfermo, en primer lugar, acusa sin ambages a los médicos de preocuparse únicamente por que su bolsa esté llena de denarios y no por la salud de sus pacientes. Luego, resignándose con su suerte, manda al criado que rápidamente compre una cerdita bien alimentada y se la lleve al médico.

En los vv. 241-243 (*accepta mediens gaudens venit ecce suella; / ingrediens alta voce salutatur eum / et reddit grates; tunc singula querit ab illo*) el autor de la comedia se detiene en explicar cómo el médico, tras recibir la cerdita, se presenta lleno de alegría ante el enfermo y dispuesto a atenderlo. Su desmedida sed de riquezas, ahora sí, ha sido saciada.

Finalmente hay que señalar que, por lo que se refiere a la sátira contra la codicia de los médicos, son especialmente significativos dentro de la comedia *De more medicorum* los vv. 261-272 y 339-346 que, dado su carácter peculiar -se encuentran dentro de un largo epílogo moralizante contra el dinero y la avaricia- se estudiarán más adelante²⁸³.

En la comedia de *De Paulino et Polla* de Ricardo de Venosa también hay que destacar varios versos en los que se critica la codicia. Además de los vv. 133-140, que igualmente se analizarán más abajo por pertenecer a un largo pasaje contra el dinero y la avaricia, hay que mencionar aquí los vv. 203-218²⁸⁴:

Sed tamen audiui quoniam servilis avaris
est timor; hunc debet mittere quisque foras;
205 *multus in illorum oculis thesaurus habetur*
quem ne contingant hic timor arcet eos:
nam sitis atque famis cruciati tabe diurna,
formidant opibus se recreare suis.
Hi non sunt domini, sed servi divitiarum:
210 *illas prodesset non habuisse magis,*
nam timor et stimuli curarum quas patiuntur
cessarent, corda liberiora forent.

²⁸³ Para el análisis de estos versos cf. infra “Las críticas más desarrolladas al dinero y a la avaricia”.

*Hi, dum divitiis retinendis non potiendis
intendunt, servi constituuntur opum;
215 ne perdantur opes, timor hic servilis habetur;
hunc debet virtus summa fugare foras.
Contestarer adhuc de tali plura timore,
sed que sufficient, ista locuta fui”.*

El abogado Fulcón le ha pedido a la anciana Pola que no tenga miedo y que le cuente de una vez cuál es el motivo de su visita. Para intentar animarla, Fulcón le cita varios ejemplos que le puedan ayudar a superar su miedo. La anciana le responde que hay varios tipos de temor, uno bueno y otro malo. Menciona como muestras del bueno el que deben tener los estudiantes, los monjes, las esposas, los soldados, etc., y afirma que si el primer hombre hubiera temido a Dios, ahora no sabrían lo que es la muerte. En los vv. 203-204 Pola afirma que el temor malo es propio de los avariciosos. Pittaluga apunta que esta misma idea se encuentra también en Hor., *Epist.* I 16, 63-66 (*qui melior servo, qui liberior sit avarus / in triviis fixum cum se dimittit ob assem, / non video; nam qui cupiet, metuet quoque; porro, / qui metuens vivet, liber mihi non erit umquam*)²⁸⁵.

En los vv. 205-208 Pola explica cómo los avariciosos, aunque tengan un gran tesoro, sin embargo no se atreven a tocarlo, y prefieren morir de sed y de hambre - aludiendo probablemente al mito de Tántalo²⁸⁶ - antes que utilizar sus bienes. Ricardo de Venosa puede inspirarse para estos versos en Hor., *Sat.* I 1, 67-69 (*“ipse domi, simul ac nummos contemplor in arca”*. / *Tantalus a labris sitiens fugientia captat / flumina -quid rides? Mutato nomine de te*) y 77 (*formidare malos fures, incendia, servos*).

De esta manera, prosigue Pola en los vv. 209-218, sería más conveniente para los avariciosos no poseer ningún tipo de riqueza porque así serían libres y no tendrían tantas

²⁸⁴ Para el análisis de *De Paulino et Polla* 133-140 cf. infra “Las críticas más desarrolladas al dinero y a la avaricia”.

²⁸⁵ Cf. PITTALUGA, 1986, p. 127, n. a los vv. 203-204. El editor italiano cita además los ejemplos de Sen., *Benef.* VII 1-10 y *Epist.* 87, 22 ss.; 90, 36 ss. y pássim.

²⁸⁶ Sobre el uso del mito de Tántalo en las comedias elegíacas cf. supra el análisis de *Rapularius I* 186 en este mismo apartado.

preocupaciones. Los hombres llenos de codicia, intentando conservar sus bienes y no disfrutándolos, se convierten en esclavos de sus riquezas.

En *De uxore cerdonis* también pueden verse varios personajes que se dejan llevar por la avaricia, destacando, entre todos ellos, el zapatero. La mujer de éste no acepta las proposiciones amorosas que le hace un sacerdote rico, pero todo va a cambiar cuando el presbítero le envía lujosos regalos a través de la alcahueta. Jacobo de Benevento detalla en los vv. 261-262 (*muneribus captis respondit femina pulchra, / cui pudibunda gravis circuit ora rubor*) cómo la mujer, llena de vergüenza, acaba aceptando esos presentes.

La mujer del zapatero, en los vv. 263-266 (*eloquium pulchrum confert sepissime multum, / precellit cunctas sermo venustus opes. / Ardua pollicita non et michi munera missa, / alliciunt sed me dulcia verba tua*), asegura a la alcahueta que la ha persuadido no por los regalos sino por sus hábiles palabras. Sin embargo, el lector sabe que el solo discurso de la anciana antes no había causado ningún efecto y que han sido los regalos del sacerdote los que han hecho que la mujer cambie de parecer. Ésta, no obstante, pretende ser fiel a su marido y le comunica todo lo sucedido.

El zapatero, cuando se entera de las intenciones del sacerdote, movido tanto por su afán de venganza como, y sobre todo, por su deseo de riquezas, decide algo sorprendente. En los vv. 321-326 (*inde sibi dixit: "Mittatur nuntia sero / ad te quod veniat presbiter ille malus. / Te volet amplecti statim, cum venerit ardens, / at sibi tu dicas: "Est venus apta thoro; / vir meus est absens, tecum volo nuda cubare: / pone tuas vestes atque cubile subi*) le dice a su mujer que llamarán al sacerdote y que, cuando éste se presente, ella se disponga a acostarse con él. Aunque el marido se apresura a añadir que en ese instante llegará él para sorprender al clérigo, sin embargo Jacobo de Benevento, con estos versos, evidencia la desenfrenada avaricia del zapatero que le lleva a deshonorar por dinero a su propia mujer. El autor tal vez se basa para el v. 325 en Ov. *Ars* I 737 (*quid faciat? Vir abest, et adest non rusticus hospes*).

El zapatero pretende además que el sacerdote se esconda luego en un odre que ha llenado de estiércol del que, como afirma en los vv. 361-362 (*ingressum vegetem non permittemus abire, / prebuerit nobis munera multa nisi*), no le dejarán salir a no ser que les dé muchos regalos²⁸⁷.

Sin embargo los planes del zapatero no se cumplen como él había previsto. Jacobo de Benevento, en varios versos de lo que resta de la obra, explica la desgraciada situación a la que se ha visto conducido el zapatero por culpa de su avaricia. Así, después del intento frustrado de sorprender al clérigo y evitar que se acostara con su mujer, en los vv. 395-396 (*territus obstupuit, sanguis corpusque reliquit; / nam se delusum comperit ille miser*), el autor, haciendo gala de grandes recursos léxicos, muestra el miedo y el aturdimiento del zapatero, su engaño y su desdicha. De una manera similar es descrito al amanecer del día siguiente, cuando el sacerdote se lo encuentra al salir de la casa: en los vv. 403-404 (*egressusque domum cerdonem prospicit ipsum / arreptum sompno plusque dolore gravi*) se dice de él que está repleto de sueño pero, sobre todo, de dolor.

En los vv. 411-412 (*vilis sepe lucri fert dampnum ceca cupido; / a dampno semper dedecus ipsa gerit*), con los que empieza el final moralizante de la comedia, el autor previene contra el afán del vil dinero, afirmando que a menudo va acompañado del daño y el deshonor. Lo mismo puede leerse al final de la pieza, en los vv. 431-436 (*turpe lucrum fugito, cupidus nec criminis esto: / nam multum crimen turpia lucra ferunt. / Cerdo sit exemplum, cupiens fallendo lucrari, / qui se decepit calliditate sua. / Iacobus istud opus metrice descripsit ut omnis, / qui leget hic, discat spernere vile lucrum*): el poeta explicita su nombre y manifiesta abiertamente que la finalidad de su obra es, a través del ejemplo del zapatero, denunciar la codicia de las riquezas deshonestas²⁸⁸.

El alto número de pasajes aquí estudiados así como la variedad de los mismos denotan que las sátiras de la avaricia son muy frecuentes en las comedias elegíacas. Estos ataques aparecen expresados en ocasiones de manera explícita pero también son habituales los ejemplos en los que, de forma indirecta, se dejan ver las desastrosas consecuencias que

²⁸⁷ Para el análisis de estos versos también cf. infra “El clero”.

provocan las personas que desean riquezas ansiosamente. Dentro de este corpus medieval, las críticas contra la avaricia sobresalen especialmente en *De more medicorum*, *Rapularius II*, *Rapularius I*, *Miles gloriosus* y *De uxore cerdonis*.

3.3. La avaricia propia de los criados

Un punto en el que merece la pena detenerse es la atracción que sobre los criados ejerce el dinero en particular y las riquezas en general, y que va a provocar muchos de los enfrentamientos entre el criado y su amo. Aunque el motivo del criado avaricioso ya constituía un tópico del género de la comedia, los autores de estas composiciones medievales lo van a reutilizar para reflejar, entre otros aspectos de la sociedad, sus críticas al dinero y a la sed de riquezas, y las relaciones entre criado y señor tan propias de la época.

Ya en *De nuntio sagaci* se encuentran manifestaciones de estas críticas a la codicia de los criados. En esta ocasión el *nuntius* desempeña la función de mediador de amores entre su señor, que es el propio poeta, y la amada²⁸⁹. Especialmente significativos en este sentido son los vv. 277-285:

*Hic tibi legatus meruit quod sit tibi gratus:
donum regale tibi duxit nescio quale.
Si regina forem, facerem quod haberet honorem,
280 et merito facerem, quia nescio vivere talem.
Est bene nutritus, bene cautus, ad omne peritus,
nobilis est, aptus, nostro stat munere dignus”.
“Quod dicis laudo: gemmis donetur et auro.
Plurima si qua velit, dabitur quodcumque placebit”.
285 Inquit legatus dono primum decoratus.*

Después de la reconciliación entre los amantes, la muchacha propone que el criado sea recompensado. En los vv. 277-280 ella afirma que el criado ha conseguido un don

²⁸⁸ Sobre el autor cf. supra el estudio de *De uxore cerdonis* en “Análisis de las comedias”.

²⁸⁹ Sobre la figura del mediador de amores en las comedias elegíacas cf. infra “La avaricia propia de las alcahuetas”.

digno de un rey para el poeta y que si ella fuera reina le condecoraría como se merece. A continuación, en los vv. 281-282, ella empieza a enumerar las grandes virtudes del criado, su educación, su prudencia, su experiencia, etc., por todo lo cual debe ser recompensado. El v. 281, de una estructura parecida a la que ya se había usado en *De nuntio sagaci* 86 (*es bene nutrita, mansueta, iocosa, pudica*), bien puede estar basado en Ov. *Ars* II 340 (*si bene nutrieris, tempore firmus erit*) y *Epist.* 2, 44 (*at bene cautus eras et memor ante mei!*). Asimismo hay que señalar la relación de estos versos con *Miles gloriosus* 317 (*incautum bene cauta pedem pede tangit; amicam*). Por su parte, *De nuntio sagaci* 282, verso cuya estructura inicial aparece también en el v. 246 (*nobilis et prudens, in forma prevalet omnes*), utiliza la cláusula ovidiana de *Met.* V 475 (*ingratasque vocat nec frugum munere dignas*) y XV 122 (*immemor est demum nec frugum munere dignus*). Expresiones semejantes se hallan también en las comedias elegíacas *De tribus puellis* 143 (*sed si non tanto videor tibi munere dignus*) y, aunque no en posición final, en *De Paulino et Polla* 266-267 (*“non penis, immo munere digna fui”. / “Munere digna fores si munus querere velles”*) y *De uxore cerdonis* 282 (*muneribus dignus qui bene servit erit*).

El poeta atiende la petición de la amada y en los vv. 283-284 toma la decisión, tal vez ya pactada de antemano con el criado, de entregarle oro y piedras preciosas. Y efectivamente, en el v. 285, un verso que tiene todos los tintes de acotación escénica, se muestra cómo el criado, antes de continuar con su cometido, recibe su recompensa.

Otro de los ejemplos más claros de esa avaricia de los criados se ve también en *Geta* 367-390:

Fallo senem, minuo commissa, recondita furor
furtivisque opibus Thaida pasco meam.
Nulla manus Gete tenuit sera: dissipo queque
370 *prodigus et larga non mea dono manu.*
Lenio muneribus quam vultu terreo turpi:
si dare multa potes, quicquid avebis habes.
Accipe nunc iterum que gessi nuper Athenis,
ut fore me Getam per mea facta probes:
375 *Amphitriona scole, sua Getam Thais habebat.*

*Dum muto patriam Thaida quero novam,
 Thaidas exquiro, quarum bona copia. Gratam
 vincio muneribus: munere vivit amor.
 Dumque sopore gravatur herus, castigo crumenam
 380 et minuo numerum: sic tumet illa minus.
 Sepe crucem merui, merui persepe catenas,
 aspera sepe tuli verbera, sepe minas.
 Nuper ego -sed ades, ne forte quis audiat illud!-
 incolumi cista bina talenta tuli.
 385 Clavis adulterio feci mea furta latere:
 est leve deliros fallere posse senes.
 Si mea me fallit fraus et deprendor in actu,
 nota nego, testor numina, iuro deos,
 non dubito superos testes adducere falsos:
 390 nil audet magnum qui putat esse deos".*

El criado Geta está discutiendo con Mercurio, que se ha transformado en él, sobre quién es el verdadero Geta. Mercurio le apremia a que escuche lo que le va a contar y se dé cuenta de que sólo hay un Geta. Entonces el dios empieza a referirle, pero en primera persona, las cosas que el auténtico criado hace. Después de alardear de su éxito con las mujeres, en los vv. 367-368, el supuesto Geta reconoce que engaña al viejo, dismuye sus trabajos y roba para mantener a su Tais. Bertini señala con acierto, que el hecho de que llame *senex* a Anfitrión es un argumento a favor de que Vidal no conocía la obra de Plauto, donde el protagonista es caracterizado como *vir*, no como *senex*²⁹⁰. Por otro lado, el nombre de Tais, como apunta Bate, puede entenderse como un genérico común en latín medieval para referirse a una cortesana²⁹¹. En los vv. 369-370 se vuelve a insistir en la condición de ladrón de Geta, aunque ninguna cadena apresó jamás sus manos, y en su generosidad con aquellas cosas que no son suyas. Los vv. 371-372 ya se comentaron antes a propósito de todo lo que se puede conseguir con dinero²⁹².

Mercurio continúa con sus engaños y le dice que escuche ahora lo que ha hecho en Atenas para probarle que él es el auténtico Geta, de forma que, mientras Anfitrión estaba en

²⁹⁰ Cf. BERTINI, 1980c, p. 225.

²⁹¹ Cf. BATE, 1976, p. 29.

la escuela filosófica, él estaba con Tais, pues en cada nueva ciudad busca una nueva Tais. También los vv. 377-380 se analizaron más arriba, al hablar de cómo el amor se puede conquistar con dinero²⁹³: para conseguir sus propósitos, Geta roba de la bolsa de su amo mientras éste duerme.

En los vv. 381-382 el supuesto Geta reconoce que a menudo se ha merecido tormentos, cadenas, golpes y amenazas. Es interesante señalar que el v. 381 puede basarse en Ov., *Am.* I 7, 1 (*adde manus in vincla meas (meruere catenas)*) y el v. 382 en Hor., *Epist.* I 2, 21-22 (*dum sibi, dum sociis reditum parat, aspera multa / pertulit, adversis rerum inmersabilis undis*). Expresiones semejantes a las del v. 382 se encuentran también en *Geta* 118 (*supprimet illa timens verbera, verba, minas*), *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 110 (*quin timeam lites, verbera, vincla, minas*), *Alda* 362 (*quot, miser, accepi verbera quotque minas!*) y *De Paulino et Polla* 923 (*non precibus sed verberibus, terrore minisque*), y, exceptuando este último caso, en todos los demás aparecen en la misma posición del segundo hemistiquio del pentámetro. Hay que añadir además que en *Geta* 118 y *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 110 se utiliza el término *timere*.

Mercurio ahora descubre otra nueva fechoría de Geta pues, en los vv. 383-386, reconoce que, como es fácil robar a los viejos, ha sustraído dos talentos del cofre de su amo gracias a una llave falsa. El v. 385 recuerda a Ov., *Ars* III 643 (*nomine cum doceat, quid agamus adultera clavis*) y guarda relación también con *Alda* 197 (*non sine furtiva clavi michi cuncta patebunt*). Por cierto, que la expresión *adultera clavis* de Ovidio se encuentra también en *Alda* 269 (*“falle senem, fiat tibi clavis adultera!” Pirrus*)²⁹⁴. Por otro lado, también hay que tener en cuenta como posible fuente para el v. 386 las palabras de Hor., *Sat.* II 5, 70-71 (*mulier si forte dolosa / libertusve senem delirum temperet*).

Con los vv. 387-390 concluye este parlamento de Mercurio representando el papel de Geta, y que el autor utiliza para dar a conocer la auténtica personalidad del criado. Ahora se muestra a un Geta fanfarrón que, en el caso de ser sorprendido en pleno robo, no tiene

²⁹² Cf. supra “La omnipotencia del dinero”.

²⁹³ Cf. supra “La omnipotencia del dinero”.

²⁹⁴ Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de este verso.

ningún problema en negar los hechos y jurar en falso, pues no puede osar a hacer algo grande el que cree en los dioses. El autor de la comedia introduce aquí la interesante paradoja de que un dios, fingiendo ser Geta, niegue la existencia de los dioses.

Sin embargo es en la comedia *Aulularia* donde Vidal de Blois va a parodiar la ambición del criado de una manera más clara y explícita. En efecto, el tema de esta comedia es precisamente la avaricia, que queda patente en las actuaciones del padre de Quérulo como sobre todo en los diferentes criados que aparecen en la comedia, los cuales están dispuestos a cualquier cosa para saciar su ambición de riquezas. Ya desde el propio *argumentum* de la obra (vv. 1-10), el autor de la comedia quiere dejar claras cuáles son sus intenciones:

- 1 *Committens olle fragili Queruli pater aurum*
 Fecerat in titulo funeris esse fidem.
 It peregre; servo moriens secreta recludit.
 In Querulum rediens cogitat ille dolum:
- 5 *Fit magus utque domum Queruli expiet, hanc subit; olla*
 Tollitur, in titulo fallitur, ossa putat.
 Redditur, incitur laribus, confringitur: aurum
 Fundit. Adest Querulus, fusa talenta legit.
 Mentitur servus quia reddidit ultro fidemque
- 10 *Invenit in fraude; creditur, acta placent.*

La gran protagonista de la comedia, en torno a la cual va a ir girando todo el argumento, es la urna con el oro, y los elementos que se destacan en estos diez versos así lo ponen de manifiesto. Ya en el primer dístico se explica cómo el padre de Quérulo había ocultado su oro en dicha urna funeraria. En el v. 3 se cuenta de manera sucinta cómo la muerte sorprende al padre en el extranjero y éste revela el secreto a su criado, cuyo nombre no se menciona en el *argumentum*. A continuación, en los vv. 4-8, se explica la curiosa paradoja de cómo el que engaña va a ser a su vez engañado: el criado, tras enterarse del secreto, se hace pasar por un mago y roba la urna, pero, cuando lee la inscripción funeraria, piensa que realmente se trata de una urna de enterramiento y la devuelve con desprecio dentro de la casa. Quérulo ve las monedas desparramadas por el suelo y las recoge: por

primera vez en su vida su inocencia ha producido fruto. Pero una vez más, ahora en los vv. 9-10, se quiere subrayar la insaciable avaricia del criado, que de nuevo miente y asegura que ha devuelto el dinero voluntariamente. Quérulo da crédito a sus palabras. Se acaba así la disputa y se aprueba la actuación. Precisamente la expresión *acta placent* se halla también al final de la comedia, en *Aulularia* 792 (*fert lucra ficta fides, lis cadit. Acta placent*), un proceder que se repite también en *Alda*, donde la fórmula aparece en el v. 8 (*artifici fraudis fit socer; acta placent*), al final del argumento, y en el v. 565 (*acta placent culpaque sua laudatur uterque*), al final de la obra.

Ya dentro de la trama de *Aulularia*, un nuevo ejemplo de la avaricia de los criados se encuentra en los vv. 115-126:

115 *In lare servus edax Querulum premit, invidus extra:*
 sic venit ex omni sors mala parte michi.
 Quam male Pantolabum Querulo sors invida iunxit!
 Sum per eum Querulus: quod queror ille facit.
 Pransus habet causam mecum cur sit pede nudo,
 120 *tanquam si sibi sim, non michi natus ego.*
 Venter inexpletus cuivis iacet equus acervo;
 crescit edendo fames: dat cibus ipse famem.
 Consului medicos: medici dixere bolismum,
 scilicet esuriem, que solet esse cani.
 125 *De consumptore medici fecere voracem;*
 Perpetuam peperit addita cura famem.

Estos versos pertenecen a un largo lamento de Quérulo por su adversa fortuna. En los vv. 115-118 Quérulo se queja de su suerte y echa la culpa al voraz Pantólabo de su desgraciado destino, haciendo mención aquí de una de las cuestiones más debatidas en los círculos filosóficos de la época. Con *invidus extra* Vidal puede estar refiriéndose a un segundo esclavo, del cual ni siquiera menciona su nombre, puesto que carece de toda importancia para la trama de la obra²⁹⁵. Con los vv. 119-120 Quérulo comienza una enumeración de todas las incomodidades que le provoca Pantólabo. Cuando el criado ha

²⁹⁵ Sobre las diferentes controversias acerca de *invidus extra* cf. MOLINA SÁNCHEZ, 1999, pp. 170-171.

conseguido saciar su apetito, emprende un nuevo litigio contra su amo ahora porque anda descalzo. Vidal se sirve aquí de la expresión *habet causam*, unos términos relacionados con el ámbito jurídico²⁹⁶. En los vv. 121-122 Quérulo se burla duramente de la voracidad de su criado, que busca comida ansiosamente y que cuanto más come más hambre tiene. El v. 121 puede estar inspirado en Stat., *Theb.* II 518 (*tristis scopulis adfligeret album*) y el v. 122 en Ov., *Met.* VIII 841-842 (*accipiunt poscuntque simul: cibus omnis in illo: / causa cibi est semperque locus fit inanis edendo*), donde se habla precisamente de Erisicton, el rey impío que fue condenado por Ceres a padecer un hambre insaciable y que acabó por devorarse a sí mismo. Finalmente, en los vv. 123-126, Quérulo afirma que ha llevado el caso a los médicos, contra los que se dirige la tradicional invectiva²⁹⁷.

En *Aulularia* 189-192 (*servus adest dominumque senem circumvenit, ambit, / palpat et officii sedulitate capit, / non quod amet, sed ut emungat sic sedulus ere / secretove aliquo: non bene servus amat*) se encuentra una nueva manifestación de la codicia sin límite de los criados. El padre de Quérulo está a punto de morir, entonces el criado Sárdana se acerca y se muestra cariñoso con él, no por amor, sino para lograr algo de dinero o algún secreto. La conclusión de Vidal es tajante, un criado nunca puede amar de verdad. La argucia de Sárdana tiene éxito: en *Aulularia* 201-202 (*ede mea, qua parte Laris premit angulus aram, / olla fidelis habet mille talenta michi*) el padre de Quérulo le explica que en su casa, en el altar del Lar, hay una urna que contiene mil talentos; y en *Aulularia* 239-242 (*res eget indicio, teque indice filius heres / mille talenta ferat: tu tibi sume decem. / Servitii iugo te libero; liber abibis: / Sardana qui fueras amodo Paulus eris*) le dice al criado que tome diez talentos de los mil que deja a su hijo y, además, le concede la libertad, por lo que de Sárdana pasará a llamarse Pablo²⁹⁸. En *Aulularia* 245-246 (*heserat in lacrimis. Fletu mentitur amorem / Sardana. Flent ambo: gaudet hic, ille dolet*) el poeta muestra el comportamiento lleno de falsedad del criado pues, mientras su señor se ahoga en lágrimas de dolor, él también llora pero de alegría, tanto por la libertad conseguida como por la perspectiva de riquezas que el padre de Quérulo le ha brindado. Por lo que atañe a las

²⁹⁶ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los juristas”.

²⁹⁷ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los médicos”.

²⁹⁸ Acerca del cambio del nombre Sárdana a Pablo, cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 279-282. Sobre cómo Sárdana manipulará todas estas palabras del viejo, cf. infra, también en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 779-781.

fuentes clásicas de estos versos, hay que decir que el v. 245 puede tener su base en Ov., *Epist.* 21, 183 (*tu quoque pro nobis, si non mentiris amorem*).

En el v. 246 se halla el célebre oxímoron *dolens-gaudens*. D'Alessandro, como apunta Molina Sánchez en su comentario a este verso, explica que este oxímoron está muy presente en las comedias y tragedias de esta época y puede tener sus antecedentes más antiguos en Hor., *Epist.* I 6, 12 (*gaudeat an doleat, cupiat metuatne, quid ad rem*)²⁹⁹. En efecto, si se examina despacio el corpus de comedias elegíacas, este mismo oxímoron se encuentra también en *Alda* 52-53 (*respectu, quevis gaudia luctus erant. / Alterat ecce vices fortuna meique doloris*); *Lidia* 422-423 (*utraqe, ne doleat; plus tamen ille dolet. / Pirrus abit, vix ferre valens sua gaudia; risu*); *Baucis et Traso* 104 (*si noceat, gaudet; si nequit, inde dolet*), 191 (*ut videt hunc Traso, gaudens dolet, accipiens spem*) y 306 (*sic dolet et gaudet; spe tamen actus abit*); *De tribus puellis* 199-200 (*gaudia sunt risus, sed si volo vera fateri, / ille michi risus causa doloris erat*); y *De more medicorum* 126 (*gaudent in vita, morte profecto dolent*).

Asimismo hay que señalar que el tipo de construcción asindética del v. 246, con la oposición entre los demostrativos, es muy frecuente en las comedias elegíacas. En *Aulularia* también aparece en el v. 456 (*hic rogat, ille negat; hic abit, ille tenet*). Otros ejemplos parecidos pueden verse en *Geta* 202 (*"Birria", Geta refert. Iurat hic, ille negat*) y 299 (*hic rogat, ille negat; hic instat, at ille repellit*); *Babio* 199-202 (*non Violam sequitur: hec fallax, illa fidelis; / hec nox, illa dies; hec rubus, illa rosa; / hec lupus, illa bidens; hec serpens, illa columba; / hec levis, illa gravis; hec dolor, illa decus*), 248 (*fur cruce, mecha rogis, hic prior, illa sequens*) y 468-470 (*hec dolor, ille dolus; hec lupus, ille leo; / hec tenet, ille ligat; hec deicit, ille coartat; / hec premit, ille ferit; hec necat, ille terit*); *De Afra et Milone* 101-102 (*spes fovet, affiigit timor, hec favet, ille minatur; / hec struit, hic perimit, hec iuvat, ille nocet*); *Lidia* 127 (*hec rogat, ille negat; tamen hec quod hic invidet optat*); y *Miles gloriosus* 101 (*hec silet, ille favet: leto probat ore favorem*)³⁰⁰, 129 (*illis porta patet, latet hic, iacet illa, soporem*), 177 (*hic silet, ille favet. Nox transit, crastina surgit*), 198 (*civis tecta patent: hic abit, ille subit*) y 265 (*hic iubet, illa facit. Coquitur caro; tempus*

²⁹⁹ Cf. D'ALESSANDRO, 1994, p. 79, n. 63, y MOLINA SÁNCHEZ, 1999, p. 180.

edendi). Como puede verse, la *iunctura hic rogat, ille negat* se halla en *Aulularia* 456, *Geta* 299 y *Lidia* 127. Un recurso semejante también aparece en algunas tragedias medievales, en concreto en Bernardo Silvestre, *Mathematicus* 68 (*vir suus et causas hic rogat, illa docet*) y *De Affra et Flavio* 212 (*hic probat, ille negat promeruisse necem*)³⁰¹.

Tras la muerte del padre de Quérulo, Vidal en los vv. 251-254 (*ere superbus heri, spes Sardana concipit amplas, / iam liber, iam non Sardana iamque suus. / Quam male divitie servi famulantur in usum! / Servus enim locuples aspide peior erit*) describe con un juego de palabras (*ere... heri*) cuál es ahora la actitud de Sárdana, que se marcha lleno de soberbia por el dinero que ha conseguido de su amo y maquinando maldades. Cuando los criados consiguen dinero, concluye Vidal con palabras duras, los criados se vuelven peores que serpientes venenosas.

A continuación, en los vv. 257-284, aparece una larga reflexión de Sárdana, que se muestra feliz por cómo han sucedido las cosas:

Sardana, sorte nova felix, felicius aude:
spes nova sors renovet, ampli et ampla tuas.
Res angusta vetat ne quis sublimia speret.
260 *Res senis accessit: re fruar. Ille iacet.*
Et iacet et iaceat. Certe nil equius equi
dispensant superi, quam quod avarus eget.
Vixerat ille michi. Bene temperat omnia fatum:
proderit ille aliis, qui suus hostis erit.
265 *Gaude quisquis eris, ne post te gaudeat heres.*
Utere: quas nutris, alter habebit opes.
In locuplete domo Querulus mendicat et aurum
non sibi custodit, non sibi dives eget.
Dum potuit pater esse pius, fuit impius illi
270 *seque pius perhibet, dum nequit esse pius.*
Ad libitum partitus opes, de mille talentis
particule heredem me iubet esse senex.

³⁰⁰ Para el análisis de este verso también cf. infra “Los caballeros”.

³⁰¹ Cf. D’ALESSANDRO, 1994, p. 78 y LANDI, 1994, p. 262 respectivamente.

*Non bene partitur; sed non sum Sardana, si non,
emuncto Querulo, mille talenta feram.*

275 *Quem timuit violare senex, sacratus acervus
non cadet in partes: frangere sacra nefas.*

*Lesae fides confert: solis est equus iniquis
Iupiter, et superos qui timet, ille perit.*

Decipiet Querulum mentiti nominis error:

280 *non ultra dicar Sardana, Paulus ero.*

*Paulus ero, Pauli Romani consulis heres;
sub titulo Pauli Sardana clarus erit.*

*Cognita vilescent; qui non est notus amatur.
Ut sis ignotus, hoc age: carus eris.*

El poeta, con la introducción de este monólogo, descubre los pensamientos y las intenciones de Sárdana, caracterizándolo como una persona fundamentalmente sedienta de dinero. En los vv. 257-258 el criado se alegra de su buena suerte y ahora, gracias a ella, aspira a metas más altas. Sárdana, en los vv. 259-260, pone de manifiesto cómo ahora, con el dinero del anciano ya fallecido, se le abren nuevas perspectivas en la vida, pues sus antiguas estrecheces le impedían aspirar a más. Los vv. 261-264 resultan especialmente interesantes por el profundo sentido irónico del que los dota Vidal de Blois: el criado, refiriéndose al padre de Querulo, afirma que los dioses no pueden disponer nada más justo que el hecho de que una persona avara acabe en la indigencia³⁰². Y efectivamente estas palabras de Sárdana se cumplirán, pero no tanto en el padre de Querulo como en sí mismo, ya que al final de la comedia se truncaran sus planes de hacerse con todo el dinero. Los avariciosos serán castigados porque, como sigue diciendo Sárdana con palabras sentenciosas, el destino rige todas las cosas con justicia y el que obre mal contra sí mismo beneficiará a otros.

En los vv. 265-266, continuando con el tono moralista, el criado exhorta a gozar de la vida mientras se pueda, pues no tiene sentido almacenar riquezas para los herederos. Como señala Bertini, este llamamiento a disfrutar de las riquezas presentes sin pensar en el

³⁰² Sobre la *iunctura avarus eget* cf. supra el análisis de *Rapularius II* 136 en “La ambición desmedida de riquezas”.

futuro puede estar inspirado en el famoso tópico horaciano del *carpe diem*³⁰³. Sárdana, en los vv. 267-270, pone como ejemplo de comportamiento necio la actitud de la casa de sus amos, en la que Quérulo, a pesar de que tiene una gran cantidad de dinero a su alcance, vive como un pobre, y donde su padre trata de arreglar su conducta irresponsable cuando ya es demasiado tarde.

En los dos dísticos que siguen el criado expone bien a las claras que no va a aceptar esa mínima porción de la herencia, es más, dejará de llamarse Sárdana si no roba a Quérulo y se lleva los mil talentos. El v. 273 puede estar inspirado en Ov., *Met.* III 271 (*fallat eam faxo, nec sum Saturnia si non*) y, como señala Bertini, la frase tiene un doble sentido puesto que a continuación Sárdana va a cambiar su nombre por el de Pablo³⁰⁴. En los vv. 275-278 el criado, llevado por su avaricia, se burla del padre de Quérulo y dice que no hay que dividir el montón sagrado que el anciano no se atrevió a tocar. Sárdana, con el tono de burla tan propio del género, afirma que le resulta de más provecho ser desleal, ya que los dioses ayudan a los que se comportan de manera injusta, aunque al final de la comedia la balanza de la justicia volverá a nivelarse. En los vv. 279-282, el criado, para engañar a Quérulo y hacerse con todo el dinero, decide cambiarse el nombre y empezar a llamarse Pablo, heredero del cónsul romano Pablo, el nombre que le había puesto el padre de Quérulo al darle su libertad³⁰⁵. El origen del nombre tal vez haya que explicarlo a partir de la escisión del *Sardanapallus* de *Querolus*³⁰⁶. Girard apunta además que tal vez se está haciendo referencia al famoso Lucio Emilio Paulo, que venció a Perseo, rey de Macedonia; aunque al mismo tiempo puede estar aludiendo a la conversión de San Pablo y a su cambio de nombre de Saulo a Pablo, una explicación que sería coherente con el tono de cierta irreverencia contra lo religioso que, como podrá verse más adelante, es frecuente en las comedias elegíacas³⁰⁷. Sin embargo Bertini y Molina Sánchez creen que esta última hipótesis de Girard carece de fundamento³⁰⁸. El parlamento de Sárdana concluye con los vv 283-284,

³⁰³ Cf. BERTINI, 1976b, p. 87.

³⁰⁴ Cf. BERTINI, 1976b, p. 87.

³⁰⁵ Cf. *supra*, en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 241-242.

³⁰⁶ Cf. BERTINI, 1974.

³⁰⁷ Cf. GIRARD, 1931, p. 105. También cf. *infra* “La crítica a la religión”.

³⁰⁸ Cf. BERTINI, 1974, p. 372 y MOLINA SÁNCHEZ, 1999, p. 181.

donde, con tono sentencioso, el criado traza cuál va a ser la línea de su actuación para hacerse con el dinero, ser desconocido para lograr así ser respetado.

Después de este pasaje, en *Aulularia* 312-322, Vidal quiere volver a destacar una vez más el carácter avaricioso de Sárdana:

*“Ede mea -dixit- mille talenta latent.
Portio prima tibi centesima fiet acervi;
in Queruli iura quod superabit eat”.*

315 *Sed potius peream, potius ferat ille vel alter,
quam Querulus studio cesset egere meo.*

*Nos ad opes, nos invitat Fortuna: sequamur!
Ad lucra perfacilem prebuit illa viam.*

Aspice quantus honos et gloria divitiarum!

320 *Unde parentur opes, questio nulla movet.*

*Nusquam deterius furtivum venditur aurum
partaque legitime non magis era nitent.*

Aquí Sárdana explica a sus cómplices, Gnatón y Clinia, la muerte del padre de Quérulo, la herencia que deja y lo que está dispuesto a hacer para conseguirla. Aunque el espectador o el lector de la comedia conoce ya parte de esta información, Vidal quiere subrayar con un trazo más grueso la codicia de Sárdana. En estos versos Sárdana resume a sus compañeros las últimas palabras del padre de Quérulo antes de morir, cuando le dijo que en la casa había mil talentos, que él cogiera diez y que el resto fuera para Quérulo. El criado, movido por la sed de dinero y por la envidia, manifiesta que está dispuesto a morir o a que el dinero se lo lleve otro, pero que de ninguna manera Quérulo saldrá de su pobreza. Sárdana no quiere desaprovechar la ocasión tan favorable que se le presenta por lo que afirma que hay que seguir el fácil camino que la diosa Fortuna les muestra hacia las riquezas. Hay que destacar aquí la posible relación de la cláusula del v. 317 con Verg., *Aen.* XII 677 (*quo deus et quo dura vocat Fortuna, sequamur*). Sárdana, en el v. 319, expresa su atracción por las riquezas y por lo que éstas conllevan, es decir, el honor y la gloria, aspectos que, como ya se ha estudiado, no pueden separarse nunca del poder del dinero³⁰⁹.

³⁰⁹ Para el análisis de este verso cf. supra “Dinero, honor y clases sociales”.

Es tan fuerte esa atracción que, como dice en los vv. 320-322, le da igual de dónde procedan las riquezas, pues ni el oro robado se vende peor ni el dinero logrado legalmente brilla más.

Un poco más adelante, en *Aulularia* 331-334 (*credulus est Querulus: sub nomine sortis inique / exhibit vestra nobilis olla manu. / Sed tamen et caute! quia fraus, nisi fraude tegatur, / nulla valere potest: ars perit arte carens*), Sárdana explica en tono burlón a Gnatón y Clinia que Quérulo es un crédulo y que por lo tanto, para conseguir la ansida urna, deben servirse del engaño y de la artimaña, aunque nunca tienen que dejar de estar precavidos. Por un lado, este juego de palabras con el nombre de Quérulo ya se encontraba también en *Querolus* 87 (*Querolo ulciscamur probe atque illum, quoniam est credulus*)³¹⁰, cumpliéndose así el célebre proverbio del *nomen atque omen* de Plaut., *Pers.* 625 (*nomen atque omen quantivis iam est preti. Quin tu hanc emis?*). La misma idea aparece también, en palabras del propio Quérulo, en *Aulularia* 42-52:

*Natus ego ut quererer semper, Querulusque vocatus
ut vivam querulus et mea fata querar.*

45 *Mira mei video presagia nominis; audi
nomen: que mea sint fata notabis eo.*

*Sum miser atque meo mea nomine nomino fata,
asperitasque novi nominis omen habet.*

Res sequitur nomen; an nomen ab omine duxi,

50 *vel causam nomen ominis esse rear?*

*Vixissem infelix etiam si Iulius essem
aspera mutato nomine fata manent.*

Dentro del corpus de comedias elegíacas la tesis de que el nombre conlleva su destino es muy recurrente y se encuentra igualmente en *Alda* 170 (*nec deerat talis nominis omen ei*), *Lidia* 157 (*a simili michi nomen adest, omenque figurat*) y 162 (*ut reor, a luna nomen et omen habes*), *Baucis et Traso* 189-190 (*quid timeo? Davus dicor nil dans nisi vana. / Efficiar Davus, nec nisi vana dabo*) y *De Paulino et Polla* 411-412 (*nomine Polla*

³¹⁰ Cf. JACQUEMARD-LE SAOS, 1994, p. 56.

vocor, quia polleo moribus altis: / conveniunt rebus nomina sepe suis)³¹¹. Sin duda estos versos suponen de alguna manera una burla del problema del nominalismo tan discutido en las escuelas filosóficas de la época³¹².

Por otro lado, respecto a la secuencia *fraus, nisi fraude* de *Aulularia* 333, Molina Sánchez apunta que, como señaló Cugusi para el *Geta*, Vidal utiliza con frecuencia la técnica de “autocopia”, y expresiones parecidas pueden encontrarse en *Aulularia* 702 (*ponere spem; capta est fraus mea fraude senis*), 748 (*hei michi! decepta est fraus mea fraude mea*), 750 (*ypocrite tituli fraus mea fraude perit*) y 790 (*fraus sine fraude; fides est tua digna fide*)³¹³. Hay que añadir aquí el interesante hecho de que los juegos de palabras con el término *fraus* y derivados, especialmente el poliptoton, son bastante frecuentes en las comedias elegíacas y así, a los ejemplos citados y a *Aulularia* 727-728 (*error in errorem crescit, fraus fallitur ipsa, / it dolus in fraudem, fit dolus ipse dolus*), se deben sumar *Babio* 394 (*dum volo fraudari, corruo fraude pari*), *Alda* 403-406 (*cuncta notat fraudemque suam non comperit ipsa, / fallitur ipsa suo pene magistra dolo. / Pene putat Pirrum fieri sine fraude puellam, / pene putat fraudem fraude carere suam*), *Lidia* 15-16 (*conveniens parili fraus fraude fefellit utrumque: / lusus uterque dolo non putat esse dolum*)³¹⁴, *Baucis et Traso* 105-106 (*hec dolor est, hec fraus et origo fraudis amantum; / hec, hec, ut credo, fallere nata fuit*) y 302 (*fraus michi dat cenum, fraus michi lucra parat*), *Miles gloriosus* 335 (*sic laqueum laqueo, sic fraudem fraude resolvit*) y *De uxore cerdonis* 430 (*nam fraudem fraude vincere cuique licet*). Dessì Fulgheri apunta también la relación de *Babio* 394 con *Speculum stultorum* 1107-1108 (*sic fraus fraude perit sic ars deluditur arte, / sic dolus et fraudes, premia digna ferunt*), obra de Nigel de Longchamps de en torno a 1180, al que también se ha atribuido hipotéticamente la autoría de *Babio*³¹⁵. Llama la atención de

³¹¹ También cf. infra en “Los juristas” el análisis de *De Paulino et Polla* 411-412.

³¹² Sobre todas estas cuestiones cf. ORLANDI, 1980, p. 293, n. al v. 189; PITTALUGA, 1986, p. 149, nn. a los vv. 411 y 412; GUALANDRI-ORLANDI, 1998, p. 279, n. al v. 157; y MOLINA SÁNCHEZ, 1999, p. 164, n. a los vv. 43-52.

³¹³ Cf. MOLINA SÁNCHEZ, 1999, p. 204, v. 750 y CUGUSI, 1991, pp. 204-208. Sobre la habilidad de reutilizar los propios versos como técnica de composición, en este caso en *De nuntio sagaci*, cf. MOURE CASAS, 1999. Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de estos versos. Sobre *Aulularia* 790 también cf. infra “Los juristas”.

³¹⁴ Para el análisis de este verso también cf. infra “Los caballeros”.

³¹⁵ Cf. supra el estudio de *Babio* en “Análisis de las comedias”. Para *Speculum stultorum* de Nigel de Longchamps cf. MOZLEY-RAYMO, 1960.

manera particular el curioso uso del poliptoton con *fraus* coincidiendo con la palabra sinónima *dolus* tanto en este ejemplo de *Speculum stultorum*, como en los mencionados casos de *Aulularia* 727-728, *Alda* 403-406 y *Lidia* 15-16; y con el verbo *fallo* también en *Aulularia* 727-728, *Alda* 403-406, *Lidia* 15-16, además de *Baucis et Traso* 105-106³¹⁶.

Finalmente, por lo que respecta a *Aulularia* 334, hay que señalar que la expresión *arte carens* puede estar inspirada en Ov., *Am.* I 15, 19 (*Ennius arte carens animosique Accius oris*).

En *Aulularia* 347-348 (*Sardana -di tribuant Gnatonem posse mereri / quod nos participes ad tua lucra vocas!-*) Gnatón acepta participar en el plan y pide a los dioses que le hagan enriquecerse también con las ganancias de Sárdana. A continuación los criados se ponen de acuerdo en todos los detalles de la confabulación y se apresuran a llevarla a cabo. Gnatón y Clinia fingen encontrarse por casualidad frente a la casa de Quérulo, que con toda seguridad les estará espiando en secreto. Gnatón camina lleno asombro y admiración, y Clinia le pregunta a qué se debe esa actitud. En *Aulularia* 451-454 (“*quod cadit in partes minus et minus utile fiet; / quo maior numerus et minor usus erit*”. / “*Maiores -ait Clinia-surrepit, amice, voluptas / ut tuus inventi sim comes ipse tui*”) se muestra cómo Gnatón no quiere hablar del asunto, ya que es mejor no compartir, pues cuanto mayor sea el número de personas beneficiadas, a menos se toca; pero Clinia, por su parte, también quiere participar del hallazgo. En estos versos Vidal de Blois parece hacer un guiño a un futuro reparto del botín y, aunque toda la conversación entre Gnatón y Clinia no es más que un montaje para engañar a Quérulo, no deja de poner de manifiesto la actitud avariciosa propia de los criados. Hay que apuntar aquí que el v. 454 tal vez puede tener su fuente en Mart. II 18, 5 (*sum comes ipse tuus tumidique anteambulo regis*).

Durante los versos siguientes Gnatón continúa con su fingida resistencia a contar su secreto a Clinia, pero finalmente accede, a la vez que tiene la completa seguridad de que Quérulo los escucha a escondidas. Justo antes de revelar el asunto, en *Aulularia* 481-484 (*scis -ait-, o Clinia, quam me mala pressit egestas, / quam male, quam longo tempore?*

³¹⁶ Sobre otros usos de la palabra *fraus* con el verbo *fallo* cf. infra el análisis de *Lidia* 15-16 en “Los

Finis erit. / Finis adest duris; etiam si vellet egere, / non ultra Gnato posset egere tuus) Gnatón pregunta a Clinia que si sabe cuánta pobreza ha tenido que sufrir y durante cuánto tiempo, y afirma que a partir de ahora todo eso ha pasado pues, aunque quiera, ya no podrá ser pobre. Estas palabras, a pesar de que forman parte del plan que están simulando, expresan bien a las claras las penurias de los criados y su deseo de riquezas.

Después de haber logrado engañar a Quérulo y tras muchas peripecias, comienzan a excavar en su casa para encontrar la urna. Vidal de Blois en *Aulularia* 639-642 (*per dextrum levumque latus circumque supraque / Sardana vestigat, quo latet olla, locum. / Deprendit spatium, terramque a cornibus are / metatam late precipit ille fodi*) subraya de una manera especial la avidez de Sárdana, el cual busca ansiosamente a izquierda y derecha, arriba y abajo el lugar donde puede ocultarse la urna y, una vez que ha descubierto la zona, ordena a Gnatón y Clinia cavar allí abundantemente. La expresión *circumque supraque* puede inspirarse en *Aen.* VII 32 (*in mare prorumpit. Variae circumque supraque*) y *Stat., Theb.* IX 114 (*corpus amat, corpus servans circumque supraque*).

En *Aulularia* 658-664 (*res urgetur: adest archa, paratur opus. / Ne videat Querulus, avertitur. Excipit ollam / archa. "Feratur", ait, ferreque iussus adest. / Elatam a Querulo Gnatonis eam Clinieque / excepere manus. Sardana monstrat iter. / Monstratum rapiunt. Querulum quid restet agendum / instruit, et brevibus, ne mora ledat eum*) Vidal explica el momento culmen en el que los criados consiguen hacerse con la urna. El poeta quiere destacar aquí el hecho de que se mueven con rapidez, como una manifestación más de la sed de riquezas de los criados. Apartan a Quérulo a un lado para que no se dé cuenta de lo que está sucediendo y la urna es escondida dentro de un cofre. Quérulo recibe el cofre y a su vez se lo entregará Gnatón y Clinia, que, siguiendo las órdenes de Sárdana, se marchan velozmente. Vidal, insistiendo de nuevo en la rapidez, describe cómo Sárdana da las últimas indicaciones a Quérulo de una manera breve, pues el tiempo apremia. Respecto a las posibles fuentes clásicas en las que Vidal pudo basarse para la composición de estos versos hay que señalar la relación del v. 660 con *Luc.* X 217 (*iussus adest, auctusque suus non ante coartat*) y del v. 662 con *Verg., Aen.* II 388 (*monstrat iter, quaque ostendit se*

dextra, sequamur); Ov., *Epist.* 18, 106 (*quodque mihi lumen per vada monstrat iter*); Sil. XV 514 (*agger monstrat iter, properatis devolat armis*); y Stat., *Ach.* I 231 (*litora; monstrat iter totoque effulgurat orbe*).

Un poco más adelante, en *Aulularia* 675-678 (*iussa facit Querulus. Gnatonem Sardana cursu / assequitur; relegit devia, turbat iter. / Ut satis esse procul, tutas satis esse latebras / promissere loca, terra recepit onus*), Vidal vuelve a destacar el deseo de riquezas de los criados al describir cómo se marchan corriendo -de nuevo subraya la velocidad- a un lugar lejano y seguro donde poder examinar la urna.

En *Aulularia* 701-702 (*ve michi! sperabam felicia tempora, cogor / ponere spem; capta est fraus mea fraude senis*) se describe cómo Sárdana, tras conocer la inscripción de la urna funeraria, piensa que el padre de Quérulo le mintió con respecto al oro y que todos los engaños que ha tramado han sido vencidos a su vez por el engaño del viejo. El poeta, utilizando aquí el ya mencionado poliptoton con *fraus*³¹⁷, explica la idea del burlador burlado, que será muy recurrente en esta comedia y volverá a aparecer en *Aulularia* 707-708, 727-728, 735-738, 747-750 y 754³¹⁸. En efecto, Vidal quiere mostrar cómo el uso del engaño, que en el argumento de *Aulularia* está al servicio de la codicia, conlleva muchos riesgos y no siempre va a resultar provechoso. Y así también, en *Aulularia* 707-708 (*Gnato patere iubet quicquid celatur in olla, / ne vel in errorem turpius error eat*), Gnatón quiere comprobar lo que hay en el interior de la urna para que un error no le lleve a otro más lamentable, palabras que anuncian lo que va a suceder y que permiten a Vidal insistir en su planteamiento de fondo sobre las consecuencias negativas que muchas veces se derivan del engaño y la trampa. El poeta, sirviéndose de la técnica de la autocopia de la que se ha hablado más arriba, volverá a usar la expresión *error in errorem* en *Aulularia* 727 (*error in errorem crescit, fraus fallitur ipsa*)³¹⁹. También hay que añadir aquí que un cierto juego con la palabra *error* y derivados aparece en *Lidia* 373 (*sic erroris habet error discrimina*,

³¹⁷ Para los juegos con el término *fraus* y derivados en las comedias elegíacas, cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 333.

³¹⁸ A propósito de todo esto, cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 791-792, donde puede observarse el interesante final que Vidal ha dispuesto para su obra.

³¹⁹ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 333.

sicque) y *De Paulino et Polla* 681-682 (*nos errasse scias in causa, prefuit error: / consensum nullus error habere potest*)³²⁰.

Otro pasaje a destacar en lo que se refiere a la crítica que Vidal realiza contra la avaricia de los criados es *Aulularia* 725-740:

725 *"Ludicra curemus post perdita lucra; secundam
 vim delectandi post lucra ludus habet".*
Error in errorem crescit, fraus fallitur ipsa,
it dolus in fraudem, fit dolus ipse dolus.
"Fiat", ait Clinia; Gnato favet. Ergo reditur

730 *missaque per rimam fecerat urna sonum.*
Fracta minutatim furatum transtulit aurum
in ius alterius, quod fuit ante suum.
Pantolabus, cuius cure custodia partis
cesserat illius: "Huc ades -inquit-

735 *en redit archa tibi: cum multo fenoris usu*
aurum quod tulerant rettulit olla tibi.
Plus fecere dei quam quod sperare liceret;
fraus fallit fures: stant tua tuta tibi".
Aurum colligitur, numerantur mille talenta.

740 *auri tutelam firmior archa capit.*

En estos versos, además de escuchar las voces de los diferentes personajes, se pueden leer las reflexiones que Vidal introduce a modo de moraleja acerca de la conducta avariciosa de los criados. En los vv. 725-726 Sárdana, tras convencerse de que la urna contiene los huesos de un muerto y no el dinero, y contrariado por este sorprendente imprevisto, propone abandonar la búsqueda de riquezas en favor de la diversión, haciendo así un juego de palabras entre *lucra* / *ludicra*, y *lucra* / *ludus*³²¹. Puesto que está persuadido de que todos sus planes se han truncado, su nuevo objetivo será burlarse de Quérulo. En *Aulularia* 727-728 el poeta intercala unas reflexiones de carácter moralizante sobre lo que ha sido el comportamiento de Sárdana, Gnatón y Clinia, pero que, por la propia naturaleza

³²⁰ Para el análisis de estos versos también cf. *infra* “Los caballeros” y “Los juristas” respectivamente.

del excurso, pretenden tener un alcance universal. Aquí Vidal quiere volver a dejar claro cómo el engaño y la trampa, utilizados en este caso concreto para saciar la avaricia de los criados, nunca son un camino acertado y acaban siempre volviéndose contra uno mismo³²². Respecto a la técnica de composición de estos versos, ya se han estudiado más arriba los diferentes juegos con las palabras *fraus* y *error* tanto en *Aulularia* como en otras comedias elegíacas³²³.

Clinia y Gnatón, en *Aulularia* 729-732, aceptan la propuesta de Sárdana, cogen la urna que antes habían buscado con tanto anhelo y la arrojan por una hendidura dentro de la casa. La urna se rompe y, en lugar de huesos, saca a relucir el oro que ahora vuelve a cambiar de dueño. Llama la atención aquí cómo Vidal hace un guiño a los consejos que Sárdana previamente, al llevarse la urna, había dado a Quérulo en *Aulularia* 667-674:

*Et tamen admoneo: claude hostia, claude fenestras,
obice liminibus robora, pone seras.
Si qua patet Phebi radiis, hanc obstrue rimam,
670 ut vel Phebo aditum rimula clausa neget.
Armatus defende lares; si quid strepit usquam,
huc ades et clames: "Sors inimica fuge!"
(inportuna lares volet illa revisere notos)
atque ita continuís quinque diebus agas.*

Sárdana le había instado a que, durante cinco días seguidos, cerrara todas la puertas y ventanas, que no dejara hendidura alguna abierta y que si oía ruidos, gritara para espantar a la mala suerte, unas órdenes que ahora, con el estrépito de la urna llena de oro arrojada al interior de la casa, confieren a este último pasaje un alto grado de comicidad y vuelven a incidir en el tópico del burlador burlado. Sárdana, que antes se reía de Quérulo, ve ahora cómo sus mofas se vuelven contra él.

³²¹ Sobre la lectura *ludicra* en los mss. y las diferentes posiciones de los editores al respecto cf. MOLINA SÁNCHEZ, 1999, p. 203.

³²² Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 701-702.

³²³ Sobre las repeticiones del término *fraus* y *error* cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 333 y 708 respectivamente.

El criado Pantólabo, en *Aulularia* 733-734, al estar vigilando esa parte de la casa, ve el oro desparramado por el suelo y llama a su señor para que vea el prodigio. Bianchi señala que la fórmula *huc ades* remite probablemente a Verg., *Ecl.* 9, 39 (*huc ades, o Galatea; quis est nam ludus in undis?*) y 43 (*huc ades; insani feriant sine litora fluctus*), aunque para Bertini es una coincidencia meramente casual³²⁴. Hay que decir aquí que dicha expresión aparece también en *Aulularia* 672 (*huc ades et clames: "Sors inimica fuge!"*), verso precisamente al que se acaba de aludir unas líneas más arriba y que refuerza aún más la relación buscada por Vidal entre estos dos pasajes. También la fórmula *huc ades* se halla en *Rapularius II* 316 (*huc ades, ut spero, sorte favente bona*).

En *Aulularia* 735-738 Pantólabo le explica a Quérulo que ha regresado con intereses el oro robado y que el engaño se ha vuelto contra los propios ladrones, unas palabras que le sirven a Vidal para subrayar una vez más, en esta ocasión a través del criado Pantólabo, la idea de del burlador burlado³²⁵. El autor destaca además el v. 738 por medio de un recargado juego de aliteraciones. El primer hemistiquio de ese verso, según Molina Sánchez, tal vez puede guardar relación con *Querolus* 90 (*furtum fecit furibus*)³²⁶; por su parte, en el segundo hemistiquio, Bianchi ve influencias de origen plautino, mientras que Bertini prefiere atribuir las al famoso verso de Ennio, *Ann.* 109 V.² (*Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti*)³²⁷.

Después de las palabras de Pantólabo, en *Aulularia* 739-740, el poeta, para conferir mayor importancia a lo que se está haciendo con el dinero, se detiene a describirlo con cierto detalle: recogen las monedas de oro, cuentan mil talentos y lo guardan en un cofre más resistente.

Unos pocos versos más adelante, en *Aulularia* 745-756, se halla de nuevo un pasaje destacado en su relación con la avaricia propia de los criados:

745 *Sardana qua recipit oblatum rimula visum,*

³²⁴ Cf. BIANCHI, 1962, p. 44 y BERTINI, 1976b, p. 131.

³²⁵ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 701-702.

³²⁶ Cf. MOLINA SÁNCHEZ, 1999, p. 204 y JACQUEMARD-LE SAOS, 1994, p. 59.

dum sibi vestigat ludicra, dampna videt.
“Hei michi! -clamavit- aurum latitabat in olla;
hei michi! decepta est fraus mea fraude mea.
Heu mendax titulus! cur ossa vocaverat aurum?

750 *Ypocrite tituli fraus mea fraude perit.*
Ve michi, ve Clinie, ve ve tibi, ve tibi Gnato!
Iam sine “ve” nobis non erit ulla dies”.
Confusi stupuere; dolent: dolor exit in iram:
fraudis in auctorem debita pena reedit.

755 *Hostes invenit sibi, quos sperabat amicos,*
Sardana. Non una fugit uterque via.

Vidal de Blois, sirviéndose de bastantes reiteraciones, pone de realce en estos versos la desesperación de Sárdana al ver truncados todos sus sueños, así como la disputa entre los criados, y todo como consecuencia de su sed de riquezas. En el primer dístico el poeta nos describe a Sárdana que se acerca a mirar por la hendidura, pero en lugar de encontrar los esperados motivos para la diversión, lo que ve es su ruina³²⁸. En los vv. 747-750 Sárdana se lamenta al ver cómo ha perdido el oro que se escondía en la urna. Vidal vuelve a expresar aquí la idea del burlador burlado pero en esta ocasión con palabras pronunciadas por Sárdana³²⁹. Una vez más, siguiendo la técnica de la autocopia antes comentada, vuelve a usar el poliptoton con *fraus* en los vv. 748 y 750³³⁰.

Luego Sárdana se lamenta también por la desgracia que ha recaído sobre sus compinches, Clinia y Gnatón. Todos los engaños que han puesto al servicio de su avaricia no han producido ningún fruto y no habrá ya día en que no lamenten su situación. En los vv. 753-756 Vidal describe la *gradatio* que experimenta el carácter de Gnatón y Clinia tras el error de Sárdana, que ha sido el responsable de arrojar la urna llena de dinero dentro de la casa de Quérulo: del asombro se pasa al dolor y del dolor a la ira, de tal manera que el autor del engaño recibe el debido castigo. Los que antes eran amigos, ahora se han vuelto enemigos y, en consecuencia, se marchan por caminos distintos. De nuevo aparece aquí,

³²⁷ Cf. BIANCHI, 1962, p. 45 y BERTINI, 1976b, p. 131.

³²⁸ Sobre el término *ludicra*, cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 725.

³²⁹ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 701-702.

³³⁰ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Alularia* 333.

especialmente en el v. 754, esa cierta idea del burlador burlado en la que se viene insistiendo en estos pasajes³³¹. Respecto a las fuentes que se deben tener en cuenta para la composición de estos versos hay que mencionar la posible influencia en el v. 753 de Lucan. III 112 (*erubuit quam Roma pati. Tamen exit in iram*), y en el v. 754 de Ov., *Fast.* V 648 (*et tandem Caco debita poena venit*), donde llama la atención la hipotética elección de Vidal de la *iunctura* ovidiana *debita poena* que, por lo que se viene mostrando acerca de las consecuencias negativas que tal vez conllevan los engaños, adquiere aquí un valor especialmente significativo.

Sin embargo, una vez que Quérulo ha salido de su casa a causa del ruido que estaban haciendo los criados con sus discusiones, Sárdana idea rápidamente otra estratagema y así, en *Aulularia* 763-764 (*exhibite fidei penas luo -Sardana dixit-. / Aurum consilio reddidit olla meo*”), dice que el oro aparecido es prueba de su lealtad. Sárdana, guiado tanto por la necesidad de salvarse de la situación tan comprometida en la que ahora se encuentra, como por su insaciable avaricia, pues quiere recuperar parte del botín, es capaz de inventar un nuevo plan. En *Aulularia* 769-772 (*ille ego sum -dixit- tibi missus, ut olla repostata / redderet indicio mille talenta meo. / Monstravi primo quoniam te fallere possem; / sic in commissata est fraude probata fides*) el astuto criado va elaborando poco a poco su argucia y, tras manifestar quién es en realidad, le dice a Quérulo que le ha robado y que luego le ha devuelto los mil talentos para probar su fidelidad.

Vidal consigue de esta manera trenzar un último nudo en el argumento y lo predispone todo para el desenlace final de la comedia descrito en *Aulularia* 773-792:

*Arbiter inciderat liti. Cui Sardana: “Nostris,
o bone, iudiciis, Arbiter -inquit- ades,
775 arbitrioque tuo dissensio nostra quiescat;
et ius et fidei premia pende mee.
Victus morte senex: “Habeo, mi Sardana, -dixit-
olle commissata mille talenta domi.
Tu tibi sume decem; Queruli sint cetera. Tempta*

³³¹ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 701-702.

780 *si vel adhuc didicit providus esse sibi.*
Furto deme prius furataque redde talenta:
passus dampna semel cautior esse solet.
Cognita sollerter, temere nescita cavemus:
qualiter evadas, scita pericla docent”.
785 *Furor, reddo, fidem conservo senique tibi,*
sed furando seni, restituendo tibi.
Fraus fuit absque dolo, furtumque fidele: probata est
in furto pietas, in pietate fides”.
Arbiter: “Emeruit Querulum tua, Sardana, -dixit-
790 *fraus sine fraude; fides est tua digna fide”.*
Vera putat Querulus, in partem Sardana venit,
fert lucra ficta fides, lis cadit. Acta placent.

Sárdana ha fracasado en su objetivo de lograr los mil talentos, pero ahora quiere recuperar lo que el viejo le había prometido en un principio y, al mismo tiempo, evitar perder su buena fama delante de Quérulo. La cuestión es tan compleja que un árbitro tiene que dictaminar sobre el comportamiento del criado. En los dos primeros dísticos Sárdana le pide a Árbitro que juzgue qué recompensa se merece su lealtad de criado. Son unos versos en los que destaca el uso de una terminología propia del lenguaje jurídico, una peculiaridad con la que Vidal busca acentuar el tono paródico del pasaje³³².

A continuación, en los vv. 777-781, Sárdana reproduce las palabras del padre de Quérulo antes de morir, donde le decía que en su casa tenía una urna con mil talentos, que él cogiera diez y el resto fuera para su hijo³³³. Sin embargo Sárdana les miente y añade que el viejo le instó también a que probara a Quérulo para ver si se había vuelto más cauto y que, en consecuencia, le robara y que luego le devolviera el dinero robado. Vidal, en los vv. 782-784, pone en boca del criado unas palabras -supuestamente pronunciadas antes por el padre de Quérulo- donde se afirma, en un tono sentencioso y un tanto reiterativo, que uno se vuelve más precavido cuando se han experimentado daños y peligros.

³³² Para el análisis de *Aulularia* 773-776, así como sobre el uso de la palabra *Arbiter*, cf. infra “Los juristas”.

³³³ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 201-202 y 239-240.

En los dos dísticos siguientes Sárdana justifica su acción con un lenguaje asindético y directo, asegurando que, al robar, ha sido fiel al viejo y, al restituir, a Quérulo. Árbitro, en los vv. 789-790, da su veredicto a favor del criado y declara que la fidelidad de Sárdana es digna de crédito, subrayando estas últimas palabras con el poliptoton de *fraus* y *fides*³³⁴. Por último, Vidal describe cómo Quérulo, obviamente, piensa que todo lo que se ha dicho es verdad y, por lo tanto, entrega la parte correspondiente de la herencia a Sárdana, que acaba recuperando así su honra y su dinero³³⁵. Resulta llamativo cómo el tópico del burlador burlado, que hasta ahora se había cumplido en toda la comedia, aquí no tiene cabida³³⁶. El poeta quiere acabar su obra con un final feliz en el que todos salen ganando, pues tanto el ingenuo Quérulo como el astuto Sárdana, después de haber perdido todo el dinero en un determinado momento de la trama, acaban llevándose la parte prevista en un principio. Termina así la disputa de los personajes y se aprueba su actuación.

En la comedia *Alda* el criado Espurio, mediador de amores entre Pirro y Alda, va a estar igualmente caracterizado por el vicio de la avaricia³³⁷. En los vv. 171-192 de esta comedia, Guillermo de Blois introduce una *descriptio turpitudinis* del criado, parodiando los rasgos propios del recurso de la *descriptio pulchritudinis* que él mismo ha usado en *Alda* 127-136, en esa ocasión referida a la hija de Ulfo³³⁸. En la grotesca descripción del criado, en los vv. 185-186 (*nil poterat ventris satiare capacis abyssum, / et Bachi et Cereris exitiale chaos*), el autor afirma que no hay nada que pueda saciar su vientre, una sima mortal para Baco y Ceres. La voracidad, por tanto, un atributo propio de los criados, define también a Espurio.

Un poco más adelante, en *Alda* 198-202 (*nunc saltem poterit Spurius esse satur. / Nunc opus arte nova tibi, Spuri, discute, Spuri, / discute que stomacho grata sit esca tuo. / Nunc redimenda tibi ieiunia, te quibus olim / affecit domini parca crumena tui*), Guillermo

³³⁴ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los juristas”. Sobre el uso del poliptoton de *fraus* y de *fides* cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 333.

³³⁵ Para la *iunctura lis cadit* cf. supra, en “La ambición desmedida de riquezas”, el análisis de *Alda* 317-318. Para la *iunctura acta placent* cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 10.

³³⁶ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Aulularia* 701-702.

³³⁷ Sobre la figura del mediador de amores en las comedias elegíacas cf. infra “La avaricia propia de las alcahuetas”.

³³⁸ Sobre el uso de la *descriptio pulchritudinis* en las comedias elegíacas cf. ARENAL LÓPEZ, 2005.

introduce un pensamiento de Espurio con el que subraya otra vez la glotonería del criado. Pirro le pide ayuda a Espurio para lograr el amor de Alda y éste, como se manifiesta en estos versos, sólo ve en esa petición una oportunidad para recuperarse de los ayunos que le ha provocado la avidez de su amo. A continuación, el criado convence a Pirro de que, para conseguir que Alda le corresponda, tiene que regalarle un pastel. Pirro le dice que él no puede, que no tiene nada. Entonces Espurio, en los vv. 262-264 (*te patris improbitas non sinit esse probum. / Austeri et diri senis inclementia nostri / -proh pudor!- in puero te facit esse senem*), le dice que todo es por culpa del carácter huraño y duro de su padre, y le recrimina que ha acabado siendo como él. De esta manera Guillermo de Blois hace que el criado tache de avariciosos a Pirro y a su padre, pero en ningún caso a sí mismo.

En los vv. 267-271 (*cum nichil in oculis tibi sit, cur plena laborat / archa patris? Patre divite natus eget? / Falle senem, fiat tibi clavis adultera!*” Pirrus / *sic agit et loculos sarcinat arte suos. / Spurius accepto pastillum preparat ere*) Espurio critica la avaricia del padre de Pirro pero, en el fondo, es su propia avaricia la que se pone de manifiesto³³⁹. Además el hecho de que el criado califique de rico al padre de su amo debe entenderse como una exageración, pues, según puede deducirse, no parece que el dinero que le roban sea muy abundante. En efecto, Pirro, siguiendo las indicaciones de su criado y gracias a una llave falsa, consigue robar a su padre y le da el dinero a Espurio para que pueda hacer un simple pastel.

A continuación Guillermo de Blois detalla meticulosamente cómo Espurio elabora el pastel (vv. 273-288). Luego, una vez que ha terminado de cocinarlo, en los vv. 293-300, el autor introduce el siguiente pensamiento del criado:

*Nil ego pastilli nisi crustula sola comedi
cenaque pastillus nunc michi totus erit.*

295 *Crustula sunt semper mea portio; cur? Quia nostri
dentibus emeriti sunt inimica senis.*

*Ista michi luctata diu tamen ante reliquit,
conterat ut dentes hec herus arte meos.*

³³⁹ Para el análisis de Alda 269 también cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de Geta 385.

Amodo parco meis ego dentibus atque terenda
300 *illis pastilli viscera sola dabo.*

La glotonería del criado queda otra vez en evidencia: aunque ha persuadido a su amo para que robe a su padre con el fin de hacer el pastel y lograr el amor de Alda, sin embargo, como puede verse en estos versos, tiene la intención de comerse él el pastel. Espurio, además -así lo explicita Guillermo más adelante-, quiere utilizar ese regalo para reconciliarse con su amada Espurca³⁴⁰.

En los vv. 293-300 el criado manifiesta que ya está harto de comer sólo la corteza y que aprovechará la ocasión para comerse el pastel entero. Espurio explica que él tiene que comerse la corteza porque su amo, al que tacha de anciano, no quiere dañar sus dientes. Por eso, ahora va a ahorrar trabajo a sus propios dientes y va a comerse sólo el corazón del pastel.

En esta misma línea un último detalle a destacar se encuentra en *Alda* 321 (*Spurius exhilarat furtivo prandia vino*), donde muy de pasada se dice que, cuando Espurca y Espurio están comiendo el pastel de manera tan solemne como cómica, el criado saca un vino que ha sido robado.

Por lo que respecta a la comedia *Pamphilus, Gliscerium et Birria* hay que reseñar la personalidad con la que el autor caracteriza al criado Birria. Se trata de un siervo un tanto perezoso pero que sin embargo posee una inteligencia práctica sobresaliente y un gran sentido común, lo que le hace un valioso consejero para Pánfilo. En *Birria* las manifestaciones propias de la codicia quedan muy diluidas, si bien es cierto que el autor de esta comedia sí busca caracterizarlo como una persona avariciosa en todo lo que refiere a la comida. En *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 49-56 se dice:

Non lotis manibus tandem discumbit et alvo
50 *implende servit officiosa manus.*
Pamphilus inquit: "Habes operosos Birria dentes

³⁴⁰ Cf. supra el análisis de *Alda* 303-304 y 316-318 en "La ambición desmedida de riquezas".

et discum promptas evacuare manus”.

*Qui contra: “Peditem ieiunia longa fatigant
nos epule sed te, Pamphile, pascit amor”.*

55 *Dixit et in medio semesi piscis arista
guttur transversa gutturis artat iter.*

En estos versos el autor de la comedia describe a un Birria hambriento, deseoso de comer todo lo que pueda lo antes posible. En el primer dístico se apunta el detalle de cómo se sienta a comer rápidamente sin lavarse las manos. En el v. 49 tal vez se está haciendo referencia a los pasajes evangélicos de Mt. 15, 20 (*non lotis autem manibus manducare non coinquinat hominem*) y Mc. 7, 1 (*et cum vidissent quosdam ex discipulis eius cummunibus manibus id est non lotis manducare panes vituperaverunt*). En los vv. 51-52 Pánfilo le recrimina su voracidad diciéndole que tiene unos dientes laboriosos y unas manos rápidas para vaciar el plato. Birria le responde de manera airada y, dado que Pánfilo ha viajado en caballo, le echa en cara que los largos ayunos agotan al que va a pie y que por eso tiene que alimentarse con comida, no con amor. El v. 54 puede inspirarse en las cláusulas de Ov., *Rem. am.* 749 (*non habet unde suum paupertas pascat amorem*) y *Met.* IX 749 (*spes est quae capiat, spes est quae pascit amorem*). A continuación, en los vv. 55-56, el poeta describe de una manera no exenta de humor cómo el criado, llevado por su enorme voracidad, se atraganta con una espina del pescado. Tal vez se puede establecer como fuente de este último verso a Prud., *Psych.* 34 (*fracta intercepti commercia gutturis artant*).

Otra interesante caracterización de Birria se encuentra en *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 150-168:

150 *Birria respondit: “Excoriemus eum”.*
*Pamphilus: “Ad nummos trahe, Birria, vende capistrum,
subsellam, frenum, cingula, vende cutem”.*
*Et factum est; vestes fert Birria; qui duo primum
venerunt modo, tres ingrediuntur iter.*
155 *Substitit ad nonam subnixus Birria furca
horam prandendi preteriisse querens.*
*Pamphilus huic: “Quid nos sermone moraris inani?
Birria vade; potes ire simulque loqui”.*

Birria: "*Noster equus periit servando dietam;
 160 pesteque consimili sum periturus ego;
 non me sola fames sed sarcina multa fatigat
 et via que pedibus est inimica meis*".
 Pamphilus: "*Ebroicam donec veniamus ad urbem
 ieiunare decet, Birria, sive mori*".
 165 Ille: "*Mihi misero mors est vicinior urbe
 me miserum quod mors me fugat urbsque fugit*".
 Pro stimulante fame properans compendia querit
 quoque magis properat se putat ire retro.

Antes de estos versos, se ha descrito cómo el criado ha descubierto que, al amanecer, al intentar despertarlo, el caballo estaba muerto. Pánfilo, al enterarse de lo sucedido, queda consternado y comienza a lamentarse. Birria, en el v. 150, con su gran sentido práctico y su característico deseo de riquezas, tiene la idea de desollar al animal. Pánfilo, atraído por las palabras de su criado, le ordena vender ya no sólo la piel, sino también la cabeza, la silla, el freno y la cincha. En los vv. 153-154, una vez que se ha cumplido todo, se apunta que es Birria el que lleva el equipaje a la hora de emprender de nuevo la marcha. Sobre las posibles fuentes de estos versos, hay que decir que la expresión *et factum est* del v. 153 es muy recurrente en la *Vulgata*, obra citada con frecuencia por el autor de esta comedia. A continuación, en los vv. 155-156, el poeta quiere subrayar otra vez el hambre que padece el criado, consecuencia en gran medida de las constantes penalidades que le acompañan, pero combinando en esa descripción las tonalidades trágicas con ciertos matices humorísticos. En este caso concreto, a la hora nona, cansado ya del camino y apoyado en un bastón, Birria se lamenta de que la hora de comer ya ha pasado. En el detalle de la hora nona puede haber de nuevo una referencia a los textos evangélicos, en este caso concreto a Mt. 27, 45-46 (*usque ad horam nonam et circa horam nonam*), Mc. 15, 33-34 (*usque in horam nonam et hora nona*) y Lc. 23, 44 (*usque in nonam horam*), que se refieren a la hora de la muerte de Cristo. También hay que tener en cuenta como fuente de Pamphilus, *Gliscerium et Birria* 155 a *Geta* 149 (*substitit ad caveam; furca subeunte bicorni*).

En el dístico siguiente el autor de la comedia nos presenta a un Pánfilo que no hace caso de las quejas de Birria, palabras vacías las llama, y que le insta a que no se entretenga, pues puede andar y hablar al mismo tiempo. Ante tal respuesta, Birria decide insistir y en los vv. 159-162 le dice, con aire socarrón, que el caballo murió precisamente por seguir esa dieta y que seguramente él morirá de la misma enfermedad, el hambre, agravada además por la pesada carga y el largo caminar que le destrozan sus pies³⁴¹. De nuevo puede verse aquí, en los vv. 161-162, una posible influencia de *Geta* 152 (*colla fatigat onus et via longa pedes*).

Tras las pertinaces palabras del hambriento Birria, se muestra a un Pánfilo inamovible que afirma que no comerán nada hasta que no lleguen a la ciudad de Évreux. En los vv. 165-166, en unos términos marcados por la queja y por el humor un tanto ácido manifestado también en los juegos de palabras, el criado le constesta que la muerte entonces está más cerca que la ciudad. A continuación, el narrador describe cómo el hambre le estimula para seguir andando, si bien es cierto que cuanto más avanza, mayor es la sensación de retroceder. El autor de la comedia puede inspirarse para la composición del v. 167 en Ov., *Met.* III 234 (*tardius exierant, sed per compendia montis*), y para el v. 168 en Luc. IV 332 (*quoque magis miseros undae ieiunia solvant*).

Ya cerca del final de la comedia, en *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 201-202 (*iam labor exhaustus, iam sabbatizabo coquina / presulis ut possim me reparare mihi*), se vuelve a describir a Birria como una persona hambrienta. En efecto, el criado está tan cansado y tiene tantas ganas de comer que ya sólo piensa en llegar, nada más ni nada menos, que a la cocina del obispo³⁴².

Por lo que se refiere a la comedia *Baucis et Traso* también puede observarse cómo el autor caracteriza al criado Davo con los rasgos de la avaricia propia de los criados. Así, en *Baucis et Traso* 247-250 (*iam rediit Davus; blanditur Baucis eunti: / spondet dimidium, si sibi lucra paret; / si sit opus, rogat ut dominum fallens nova fingat. / Spe lucri Davus*

³⁴¹ Sobre estos versos también cf. supra el análisis de *Pamphilus* 92 en “Dinero, honor y clases sociales”.

³⁴² Sobre estos versos también cf. supra el estudio de *Pamphilus, Gliscerium et Birria* en el “Análisis de las comedias”.

annuit illa libens), la alcahueta Baucis, una mujer sedienta de dinero, quiere asegurarse que Trasón, el amo de Davo, pague todo lo que se le pida, para lo cual decide comprar a Davo dándole la mitad de las riquezas que a su vez Trasón le entregue a ella³⁴³. El criado accede a esta proposición y se marcha tramando nuevas argucias para que su amo acepte desembolsar la cantidad que Baucis le requiera. Un poco más adelante, en los vv. 299-302 (*hoc viso Davus inquit secum procul astans: / “Haham! Sic novi fallere, si sit opus. / Emunxi nasum domini, crescunt mea lucra: / fraus michi dat censum, fraus michi lucra parat”*), se describe cómo Davo traiciona a su amo y, gracias al pacto secreto que ha hecho con la alcahueta Baucis, se lleva la mitad del dinero³⁴⁴. En efecto, Davo se alegra de “haber limpiado la nariz” de su amo favoreciendo así que sus riquezas aumenten: el engaño ha producido las ganancias previstas. Orlandi señala que la expresión *emunxi nasum domini* se usa en el sentido metafórico de “robar”, siguiendo, por ejemplo, a Hor., *Ars* 238 (*Pythias emuncto lucrata Simone talentum*) y a *Aulularia* 274 (*emuncto Querulo, mille talenta feram*)³⁴⁵.

En suma, como ha podido verse, gran parte de los criados que aparecen en el corpus de comedias elegíacas están caracterizados por su afán de riquezas, lo cual va a ser causa constante de discusión con sus amos. Aunque el motivo de la avaricia de los criados se da en varias comedias elegíacas, adquiere singular protagonismo en -atendiendo a su frecuencia- *Aulularia*, *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria*, *Geta* y *Alda*.

3.4. La avaricia propia de las alcahuetas

Un capítulo aparte merece la avaricia que va a caracterizar al personaje de la alcahueta³⁴⁶. En efecto, estas mujeres aparecen en varias comedias del corpus, además de algunos criados que también van a ejercer de “intermediarios”. En concreto, el elenco de

³⁴³ Para el análisis de estos versos también cf. infra “La avaricia propia de las alcahuetas”. Sobre el uso conjunto de los términos *spes* y *lucrum* de *Baucis et Traso* 250 también cf. infra, en ese mismo apartado, el análisis de *Baucis et Traso* 1.

³⁴⁴ Para el análisis de estos versos también cf. infra “La avaricia propia de las alcahuetas”.

³⁴⁵ Cf. ORLANDI, 1980, p. 301.

³⁴⁶ Sobre la popularidad en la literatura medieval de los mediadores de amor y su afán de riquezas cf. FARAL, 1921, p. 267 y 1924, pp. 368-369; y LIDA DE MALKIEL, 1970, p. 543, n. 19. Sobre la influencia de las comedias elegíacas en *La Celestina* de Fernando de Rojas cf. supra “Pervivencia”.

estos mediadores de amor -en función del orden cronológico de las comedias elegíacas usado en este trabajo- es el siguiente: el criado de *De nuntio sagaci*; la anciana alcahueta en *Pamphilus*; en *Alda* el criado Espurio y la nodriza de Pirro; la criada Lusca en *Lidia*; en *Baucis et Traso* la alcahueta Baucis; en *De Paulino et Polla* el abogado Fulcón; y la anciana alcahueta en *De uxore cerdonis*, aunque no es el único personaje que ejerce de mediador, ya que también el zapatero, marido de la pretendida, tiene el mismo papel. Solamente en dos piezas de la relación anterior este personaje, aun siendo su papel de importancia considerable en todas las obras citadas, adquiere la relevancia especial de figurar en el título de la composición, en *De nuntio sagaci* y dando el título con su nombre propio en *Baucis et Traso*.

De entre todos estos mediadores, van a destacar por su avaricia: el zapatero en *De uxore cerdonis*, cuya ambición de riquezas ya se ha analizado más arriba³⁴⁷; los criados de *De nuntio sagaci* y *Alda*, cuyas críticas también se han estudiado antes³⁴⁸; y las alcahuetas de *Pamphilus*, *Baucis et Traso* y *De uxore cerdonis*, de las que se hablará a lo largo de las próximas páginas.

La alcahueta de *Pamphilus* aparece caracterizada como un personaje de gran ambición de dinero y capaz de cualquier cosa para obtenerlo del pretendiente. Así se refleja en los vv. 299-304 (*alter amat quod amas et quod petis hoc petit alter, / sed tamen assensum non habet inde meum. / Est nimis ille probus et honesta coniuge dignus, / sed michi displicuit quod dare disposuit: / promisit veteres cum pellicio michi pelles. / Sic sibi vile meam munus ademit opem*), donde la vieja previene a Pánfilo de que otro desea lo que él, pero que ella no lo ayudó porque el hombre no pagó lo acordado, a saber, unos pellones usados y un pellico. Como muestran Rubio y González Rolán, el pellón era una cómoda túnica sin mangas que se usaba para andar por casa, mientras que el pellico era una prenda de abrigo muy valorada³⁴⁹. Con estas palabras la alcahueta le hace ver al joven Pánfilo que todo tiene un precio y que en ese terreno ella no va a transigir. Hay que destacar también la

³⁴⁷ Cf. supra “La ambición desmedida de riquezas”.

³⁴⁸ Cf. supra “La avaricia propia de los criados”.

³⁴⁹ Cf. RUBIO, 1977, pp. 181-182.

estrecha relación del v. 299 con Ov., *Epist.* 17, 108 (*spes tua lenta fuit; quod petis, alter habet*).

Sin embargo, será un poco más adelante, en los vv. 321-328, donde la alcahueta especifica el precio que Pánfilo debe pagar:

*Plura volunt et plura petunt, quibus instat egestas:
quantis indigeo tanta referre pudet.
Divitias multas habui dum floruit etas;
copia discessit, pluribus indigeo.*
325 *Me mea debilitas nimis exspoliavit et etas;
commoda nulla facit arsque laborque meus.
Si modo nostra tibi prodesse iuvamina sentis,
deprecor ut pateat hinc michi vestra domus.*

Son, efectivamente, unas palabras importantes en el conjunto de la obra y que pretenden conmover a Pánfilo para que acepte el acuerdo: en los vv. 321-324 la vieja afirma que, como suele ser habitual en los pobres, le da vergüenza enumerar todas las cosas que ella echa de menos, máxime si se tiene en cuenta que ella gozó de muchos bienes en su juventud. Llama la atención esta breve autobiografía que permite conocer mejor al personaje de la alcahueta, que pasó -si se da crédito a sus palabras- de una situación favorable en la vida a perderlo todo. En los vv. 325-328 le dice a Pánfilo que su situación, a pesar de sus esfuerzos, cada vez es peor por culpa de la enfermedad y del paso de los años, por lo que, tras haber pintado este triste panorama, le pone como precio a su trabajo que siempre tenga abierta la puerta de su casa. Pittaluga apunta la posible relación de este último verso con Ter., *Eun.* 1058-1059 (*si efficio hoc, postulo ut mihi tua domus / te praesente absente pateat, invocato ut sit locus*)³⁵⁰. Pánfilo se muestra conforme con los términos del trato y la alcahueta comienza su trabajo.

A lo largo de la obra, la alcahueta se va a encargar de recordar a Pánfilo cuál es la recompensa a la que se ha comprometido. Así sucede en los vv. 523-528 (*ut reor, ecce tibi*

³⁵⁰ Cf. PITTALUGA, 1980, p. 91.

per me tua vota parantur, / sed promissa michi res manet in dubio. / Est mens nostra suis contraria sepe loquelis / nec factis sequimur omnia que loquimur. / Irrita venales fallunt promissa labores: / cum fueris felix nil michi forte dabis), cuando la vieja le hace ver la posibilidad de su triunfo en el amor, mientras que la recompensa pactada permanece en la duda. La alcahueta le echa en cara que muchas veces los hechos no siguen a las palabras, que las promesas engañan a los trabajadores merecedores de su salario, que cuando sea feliz ya no le dará nada. La expresión *fueris felix* se encuentra también en *Facetus* 393 (*qui fuerit felix, multis veneratur amicis*) y Andrés el Capellán, *Tractatus de amore* III 12 (*quum fueris felix, multos numerabis amicos*)³⁵¹. En ambos casos, como también en la comedia elegíaca citada, ocupa el mismo lugar en el verso modélico, posteriormente proverbial, de Ov. *Trist.* I 9, 5 (*donec eris felix, multos numerabis amicos*). Pánfilo, por su parte, le asegura sinceramente que cumplirá lo prometido. La alcahueta, una vez logrado su objetivo -recordar que su trabajo tiene un precio-, en los vv. 541-542 (*que promisisti Fortune munera mando, / sed que promisi dona tamen capies*) deja en manos de la Fortuna su recompensa y se dispone a realizar su parte del trato.

Es interesante también destacar el final de esta comedia por lo que se refiere al premio que la alcahueta debe recibir por su trabajo. Precisamente el último verso de la obra, el 780 (*per me felices, este mei memores!*), es el más elocuente en este sentido: tras el encuentro de los amantes, la vieja les desea que vivan felices y en paz el resto de sus días, y que, cuando llegue ese momento, se acuerden de ella.

Por otro lado, entre todas las comedias del género, posiblemente el mejor ejemplo de crítica contra el afán desenfrenado de riquezas atribuido a las mujeres es *Baucis et Traso*. En efecto, Baucis, la vieja nodriza deseosa de dinero, se dedica a administrar los favores que su protegida Gliceria otorga a diferentes hombres a los que intentan sacar todo el dinero posible. Tanto la alcahueta del *Pamphilus* como la de *Baucis et Traso* están caracterizadas por la avaricia, que probablemente no denote ninguna influencia especial de una comedia en la otra, sino un rasgo caricaturizado de la vida real destinado, eso sí, a configurar el retrato de este personaje en la literatura posterior. El argumento de la comedia

³⁵¹ Cf. PITTALUGA, 1980, p. 111. Sobre el *Tractatus de amore* de Andrés el Capellán cf. WALSH, 2002.

Baucis et Traso se centra fundamentalmente en cómo Trasón intenta conseguir el amor de la muchacha Glicería, para lo que tiene que ir dejando, poco a poco, un gran número de riquezas en manos de Baucis.

El autor de *Baucis et Traso*, ya desde el v. 1 (*Baucis amica sibi, spe lucri sedula nutrix*), señala cuál será el objeto de crítica de esta obra, a saber, la sed de riquezas, en este caso de la egoísta Baucis. Orlandi sostiene que *lucrum* es precisamente una palabra temática dentro de la obra³⁵²: los términos *spes* y *lucrum*, al igual que en este primer verso de la comedia, se hallan en los vv. 27-28 (*dum verbis iuvenes pascit, dum spem dat inanem, / limina scrutando dum sibi lucra parat*) y 250 (*spe lucri Davus annuit illa libens*), además de aparecer en *Aulularia* 130 (*culpa nullius spes sit habenda lucri*); en la comedia *Baucis et Traso* el término *lucrum* se encuentra también en los vv. 248 (*spondet dimidium, si sibi lucra paret*) y 301-302 (*emunxi nasum domini, crescunt mea lucra: / fraus michi dat censum, fraus michi lucra parat*)³⁵³. Por otro lado, la expresión *sedula nutrix* puede basarse en Hor., *Ars* 116 (*fervidus, et matrona potens an sedula nutrix*); Ov., *Met.* VIII 640 (*cui superiniecit textum rude sedula Baucis*) y X 438 (*nacta gravem vino Cinyran male sedula nutrix*); y *Epist.* 20, 95 (*sedula me nutrix altas quoque ducit in aedes*).

En los recién mencionados vv. 27-28 se describe cuál es la tarea cotidiana de Baucis, ganar dinero a cambio de su trabajo de alcahueta. El v. 27 puede inspirarse en Verg., *Aen.* X 627 (*mutarive putas bellum, spes pascis inanis*), aunque también hay que tener presente *Aen.* I 464 (*sic ait atque animum pictura pascit inani*) y X 648 (*credidit atque animo spem turbidus hausit inanem*), y Ov., *Met.* VII 336 (*si pietas ulla est nec spes agitat inanes*).

Un poco más adelante, en *Baucis et Traso* 59-83, aparece una larga crítica contra la avaricia de la alcahueta, que se sirve de cualquier medio para conseguir dinero:

Arreptum digitis aurum dat munera Bauci:

³⁵² Cf. ORLANDI, 1980, p. 271.

³⁵³ Sobre estos versos de *Baucis et Traso* se volverá a lo largo de las próximas páginas. Para *Aulularia* 130 cf. supra “La ambición desmedida de riquezas”.

60 *accipit hec Baucis leta dolore viri.*
Hec redit, hic sequitur et amoris inestuat igne:
fit via longa sibi, quelibet hora due.
Per fora transit anus escasque videns emit illas
et parcendo suo mutuatur ab eo;

65 *Traso dat era libens. Anus infert: "Hec sciet illa*
et facilis fiet his tibi Glycerium".
Progreditur Baucis, escas videt et probat illas;
quod probat hec, emit hic, emptam ministrat ei,
orat ut ad nympham gerat hec, ut eis potiatum,

70 *et nova promittit, si sibi displiceant.*
Iamque die medio Baucis, simulata dolorem,
se convertit ad hunc, talibus orsa loqui:
"Uni spondebam me preter eum redituram.
Traso, quid laudas? Interea quid ages?"

75 *"Interea moriar, quoniam par hec mora morti.*
Baucis, progredere: fac adeamus eam!
Nempe domi non est, quem queris: visitat arva;
et vidi, memini, preteritque forum".
Baucis ad hec: "Novi, nec me proverbia fallunt:

80 *infans qui piger est, esse propheta solet".*
Munera dans Traso rogat ut non flectat ad illum;
munere suscepto gaudet agiturque gradum:
nec mora, Trasonis oculis erepta latebat.

Al comienzo de la comedia Baucis le ha preguntado a Trasón si le gustaría conocer a la hermosa Gliceria. Una vez que Trasón ha mostrado su interés por la muchacha, la alcahueta le dice que la joven está durmiendo y que no hay que despertarla. En los vv. 59-60 Trasón empieza a dar regalos, en este caso un anillo de oro, para persuadir a la vieja y astuta Baucis, que lo acepta. Este último verso puede estar relacionado con Verg., *Aen.* V 304 (*accipite haec animis laetasque advertite mentes*). El autor de la comedia, poco a poco, va describiendo cuál es el comportamiento y la estrategia de Baucis. En los vv. 61-66 el poeta cuenta cómo Baucis, tras recibir el anillo, emprende el camino hacia la casa de Gliceria, y Trasón la sigue, ardiendo cada vez más en el fuego del amor. El camino se le hace muy largo al joven y una hora le parecen dos. Sin embargo la vieja pasa por el

mercado y, fingiendo que no tiene dinero propio, consigue que Trasón vaya pagando cada cosa. Baucis asegura que le contará todo esto a Gliceria y que eso facilitará el encuentro entre ambos. Es interesante marcar la relación de la cláusula del hexámetro del v. 61 con Luc. V 173 (*obstantis tripodas magnoque exaestuat igne*). En los vv. 67-70 el autor se demora en la misma situación para subrayar la avaricia de Baucis y describe cómo, cuando ésta se va a poner en camino, ve de nuevo cosas que le agradan y consigue que Trasón se las compre. El joven insta a la vieja a que lleve todo lo que ha adquirido a Gliceria, prometiéndole que comprará todo lo que le agrade.

Sin embargo, a pesar de las palabras de Trasón, la alcahueta sigue con su estratagema y le dice que ella tiene que ir a visitar a una persona, que qué hará mientras tanto. Hay que señalar, como afirma Orlandi, que el uso de *uni* por *cuidam* en el v. 73 puede considerarse un vulgarismo y no necesariamente un galicismo, al igual que sucede en *Babio* 137 (*“Care magister, ades” ait unus, falsa locutus*)³⁵⁴.

En los vv. 75-80 Trasón responde que, si tiene que seguir esperando, morirá y ruega a Baucis para que lo conduzca hacia Gliceria. El joven, medio desesperado, añade además que la persona que Baucis busca no está en casa, sino que se encuentra en el campo o que cree haberla visto en el mercado, palabras a las que la vieja, en principio, da crédito, pues, como dice el refrán, el niño que se queja suele ser profeta³⁵⁵. Es interesante destacar con Orlandi que las palabras de Trasón en el v. 75 son las únicas de toda la comedia en las que no aparece marcado el cambio de interlocutor, quizás para ganar en rapidez en este momento del diálogo especialmente intenso, pues se ve sin dificultad que es Trasón quien habla³⁵⁶. La expresión *domi non est* del v. 77 se halla también en Hildeberto Cenomanense, *Carmina minora* 7, 2 (*Milo domi non est*) y el v. 79 puede estar relacionado con Ov., Met. XIV 357 (*herbarum virtus nec me mea carmina fallunt*). Hay que señalar además que la *iunctura esse propheta* se encuentra igualmente en *De Afra et Milone* 34 (*delicie, vultus esse propheta potest*), además de en *Ars versificatoria* I 55, 16 (*propositi vultus esse*

³⁵⁴ Cf. ORLANDI, 1980, p. 279.

³⁵⁵ Para el análisis de este proverbio cf. ORLANDI, 1980, p. 281, n. al v. 80, y WALTHER, 1963-1969, 12290.

³⁵⁶ Cf. ORLANDI, 1980, p. 279.

propheta potest) y I 57, 8 (*iudex contactus esse propheta potest*), y en *De Paulino et Polla* 602 (*predicat, apparet esse propheta bonus*)³⁵⁷.

Finalmente, en los vv. 81-83, Trasón le ofrece un nuevo regalo pidiendo a Baucis que no vaya a ver a aquella persona. Ella acepta el regalo, se alegra mucho y se va, desapareciendo rápidamente y dejando solo al joven. La *iunctura nec mora* del v. 83 es muy frecuente al comienzo de verso en Virgilio y en Ovidio. En el corpus de comedias elegíacas se halla en *Pamphilus* 522 (*nec mora segnis opus differat ulla tuum*), *Rapularius II* 303 (*nec mora, captivus in saccum precipitatur*), *Rapularius I* 229 (*nec mora; profertur ea rapula rege iubente*), *De tribus puellis* 147 (*nec mora, virgo decens teneros faciens michi risus*) y *De Paulino et Polla* 609 (*nec mora, Paulinus vice versa percutit illum*)³⁵⁸. *Baucis et Traso* 83 también puede estar relacionado con Ov., *Met.* VII 776 (*ipse oculis ereptus erat: non ocior illo*). Concluye así, con la huida precipitada de la alcahueta, este episodio en el que ha quedado bien definida la personalidad avariciosa de la vieja, dispuesta a cualquier cosa con tal de enriquecerse.

Un poco más adelante se halla otro pasaje que hay que destacar. En los vv. 89-94 (*femina, flamma nocens, dolor intimus, hostis amico / femina, summa mali, femina digna mori, / femina fetoris dat semina, femina mortem; / femina -quid feci?- me michi subripuit. / O meretrix, monstri facies et imago Chimere, / cur me decepit fraus tua quove modo?*), Trasón, que anda perdido intentando volver a su casa, se desahoga por el engaño y el robo al que le ha sometido Baucis y pronuncia unas duras palabras contra la mujer en general. El joven la insulta llamándola fuego culpable, dolor interior, enemigo para el amante, mal supremo, por todo lo cual es digna de muerte y produce hedor y destrucción. Trasón se lamenta de que una mujer le haya robado y la compara con un monstruo y con la Quimera, el famoso animal mitológico con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón. Este tipo de sátiras contra la mujer son muy frecuentes en la Edad Media y en varios casos, como señala Orlandi, están estructuradas con el término *femina* en anáfora³⁵⁹. Dentro del

³⁵⁷ Para el texto de *Ars versificatoria* cf. FARAL, 1982, pp. 128 y 130 respectivamente. Sobre *De Paulino et Polla* 602 también cf. infra “Los juristas”.

³⁵⁸ Sobre *De Paulino et Polla* 609 también cf. infra “Los caballeros”.

³⁵⁹ Cf. GUALANDRI-ORLANDI, 1998, p. 272, n. al v. 97, donde se mencionan además varios ejemplos, entre los que destacan los famosos versos de Hildeberto de Lavardin, *Carmina minora* 50 (*plurima cum*

corpus de comedias elegíacas estos mismos rasgos pueden verse en *Babio* 191-193 (*femina feminei cordis non desinit esse: / non cor, at omnis habet femina corda duo. / Femina queque bicors linguam gerit ore bifurcam*) y en *Lidia* 333-344 -donde la imagen de la Quimera vuelve a utilizarse, en el v. 334, referida a la mujer-:

*Femina, vipereis homini blandita venenis,
est miranda suis ipsa Chimera modis:*

335 *nunc leo, nunc serpens, nunc est capra, trux vaga feda,
hoc monstro triplici fallere fraude triplex.*

*Artibus ingenio vitiis fidens rata plena
corda trahit, mentem suscitatur, ora ligat.*

Mira quidem volvit lex, et natura vagatur:

340 *ecce lepus canis est et lupus ipse caper,
musque bovem stimulat et simia calva camelum,
deridet lincis lumina talpa videns.*

*Aer terra mare nutrit miranda, sed unum
femina, quo moveor, singula monstra movet.*

Mientras Trasón intenta regresar a su casa, se encuentra con su criado Davo, al que cuenta lo sucedido. Éste, en los vv. 100-102 (*num Baucim sequeris? Num comitaris eam? / Transistine fora secum? Loculosne tulisti? / Admiror sane, ni vacuavit eos*), echa en cara a su amo que acompañara a Baucis, sobre todo por el mercado y, especialmente, con la bolsa del dinero, como sugiriendo que el comportamiento de la vieja ha sido el esperable.

Hacia el final de la comedia, tras muchas peripecias, el autor vuelve a dejar claro la actitud de la alcahueta con respecto al dinero. Así, en los vv. 247-250 (*iam rediit Davus;*

soleant sacros evertere mores, / altius evertit femina, census, honos. / Femina, census, honos fomenta facesque malorum, / in scelus, in gladios corda manusque trahunt. / Felix expertus exemplo femina quid sit, / quique suos aliqua suffugit arte dolos, / femina res fragilis, numquam nisi crimine constans / numquam sponte sua desinit esse nocens. / Femina flamma vorax, furor ultimus, unica clades, / et docet et discit quicquid obesse solet. / Femina vile forum, res publica, fallere nata, / successisse putat cum licet esse ream. / Femina triste iugum, querimonia iuris et equi, / turpe putat quotiens turpia nulla gerit. / Femina tam gravior quanto privator hostis, / invitat crimen munere, voce, manu. / Omnia consumens, vitio consumitur omni, / et predata viros, preda fit ipsa viris. / Corpus, opes, animos, enervat, diripit, angit, / tela, manus, odium, suggerit, armat, alit. / Urbes, regna, domos, evertit, commovet, urit, / unaque tot regum spem capit, arma premit. / Femina mente Parim, vita spoliavit Uriam, / et pietate David, et Salomona fide. / Femina sustinuit iugulo damnare Ioannem, / Ypolitum letho, compedibusque Ioseph. / Femina mente gerit, lingua probat, actibus implet / quo lex, quo populus, quo simul ipsa ruit). Texto según BRIAN SCOTT, 1969.

blanditur Baucis eunti: / spondet dimidium, si sibi lucra paret; / si sit opus, rogat ut dominum fallens nova fingat. / Spe lucri Davus annuit illa libens), versos analizados antes al hablar de la avaricia de los criados, Baucis le ofrece a Davo la mitad de las riquezas con la intención de comprar al criado y garantizar de esta manera que su señor pague³⁶⁰.

Al poco tiempo Trasón consigue entrar en la casa de Baucis y Gliceria, y, como se ve en el v. 270 (*ore manu donis letus honorat eam*), las ofrece más regalos. Pero Gliceria, en los vv. 272-278 (*hec velut ignara dissimulanter ait: / “Sum rudis in Venerem, nec adhuc mea nubilis etas; / intemerata manet dos mea virginea. / Non novi quid amor, quid amoris sentiat ictum; / officium Veneris horreo, siste preces. / Extra limen ames: tua spes hic fiet inanis. / Quere peregrinas, quas tuus ardor agat”*), con el fin de sacar más dinero, miente y le pide al joven que pierda toda esperanza, pues ella es y quiere seguir siendo inexperta en el amor. El v. 273 recuerda a Ov., *Epist.* 17, 141 (*sum rudis ad Veneris furtum nullaue fidelem*). Asimismo es interesante la relación del v. 275 con *De nuntio sagaci* 147 (*quid sit amor nescit: pudor est ubi femina tangit*) y del v. 278 con *Pamphilus* 191-192 (*quere tuis alias incestis moribus aptas / quas tua falsa fides et dolus infatuet!*).

Después del pasaje anterior, Trasón no se desanima y continúa con sus súplicas. Es entonces cuando el autor introduce los vv. 288-304, especialmente elocuentes en la crítica a la avaricia de las alcahuetas:

Obstitit hec precibus, fallere cauta satis.
Aspiciens anus hec, nimpham castigat et addit:
290 *“Quid sit amor discas, nec rudis esse velis.*
Quid gravius, si non +urentis+ uritur igne?
 Nil gravius. Quid mors? Nil nisi tale malum.
Tantalus, inter aquas et fructus, indiget illis:
 Unda negat potum, poma retracta cibos.
295 *Sic amat, haut aliter, qui semper amat nec amatur;*
 Sic fugitiva petit, sic eget inter opes”.
Gavisus Traso laudat sua dicta frequenter,
 Nummos largitur, cetera spondet ei.

³⁶⁰ Para el análisis de estos versos también cf. supra “La avaricia propia de los criados”.

Hoc viso Davus inquit secum procul astans:
 300 *"Haham! Sic novi fallere, si sit opus.*
Emunxi nasum domini, crescunt mea lucra:
 Fraus michi dat censum, fraus michi lucra parat".
Baucis, leta datis, statuit sibi tempus et horam
 Ventura nocte virginitate frui.

Gliceria, como queda patente en el v. 288, no hace caso de las súplicas de Trasón y sigue con sus engaños para sacarle más dinero. El poeta se centra ahora en las mentiras de Baucis y subraya cómo finge regañar a la muchacha. Le dice que debe aprender lo que es el amor, porque no hay nada más duro que tener el fuego de un amor no correspondido. Ni siquiera la muerte es tan mala. Después la vieja le pone el ejemplo de Tántalo, que pasa necesidad rodeado de agua y de fruta, y así también se encuentra el que ama sin ser amado, como quien busca lo que no está, como un pobre entre riquezas. Para los vv. 293-294 es interesante señalar como posible fuente a Ov., *Am. II* 2, 43-44 (*quaerit aquas in aquis et poma fugacia captat / Tantalus -hoc illi garrula lingua dedit-*) y *Met. IV* 458-459 (*iugeribus distentus erat; tibi, Tantale, nullae / deprenduntur aquae, quaeque inminet, effugit arbor*)³⁶¹.

Baucis y Gliceria consiguen su objetivo: Trasón, como se narra en los vv. 297-298, alegre por las palabras de la vieja, vuelve a pagar una vez más. Entonces, como ya se ha analizado a propósito de la avaricia de los criados, en los vv. 299-302 el autor de la comedia centra su mirada en Davo, que se alegra en gran manera por el acuerdo que ha hecho con la vieja para llevarse la mitad del dinero que entregue su amo³⁶². Finalmente, Baucis se muestra satisfecha con los bienes entregados y accede al encuentro entre los amantes.

En *De uxore cerdonis* también se hallan alusiones a la avaricia de la alcahueta. En esta comedia el sacerdote paga a la anciana para que interceda y él pueda así conquistar a la mujer del zapatero. Tras recibir los regalos prometidos por su trabajo, en el v. 66 (*accipiens*

³⁶¹ Sobre el uso del mito de Tántalo en las comedias elegíacas cf. supra el análisis de *Rapularius I* 186 en "La ambición desmedida de riquezas".

³⁶² Para el análisis de estos versos también cf. supra "La avaricia propia de los criados".

gaudens protinus ivit anus) Jacobo de Benevento detalla cómo la alcahueta se marcha contenta a cumplir su cometido.

Más adelante, cuando la pretendida rechaza la propuesta de la alcahueta y le insta a que cambie de vida, sobre todo porque, dada su edad, su muerte estará ya cercana, ésta, en los vv. 159-162 (*“me fore longevam ne credas, filia, multum: / non habeo multa tempora” -dixit anus- / “sed me paupertas series et longa laborum / sic contraxerunt, tu velut ipsa vides”*), responde que ella no es tan mayor y que la pobreza y los muchos trabajos son los culpables de su deteriorado aspecto. De esta manera el autor de la comedia no deja pasar la ocasión de caracterizar al personaje de la alcahueta por su afán de dinero.

Una vez que la alcahueta ha conseguido convencer a la mujer del zapatero para que acepte satisfacer los deseos del sacerdote, va a comunicarle la noticia a éste y lo primero que le dice, en los vv. 279-282 (*et sic inquit ei: “Pro te sum passa laborem, / presbiter o, magnum: premia magna peto. / Comoda qui confert benedictus sit labor ille! / Muneribus dignus qui bene servit erit*), es precisamente que, por sus muchos trabajos, es justo que ella logre una gran recompensa.

Como ha podido verse a través de todos estos ejemplos, el personaje de la alcahueta siempre está caracterizado por su vejez y su pobreza, de la que pretende salir a toda costa gracias a su ambición de riquezas. Así sucede con las tres alcahuetas que aparecen en el corpus de comedias elegíacas: en *Pamphilus*, *Baucis et Traso* y *De uxore cerdonis*. Sin embargo es sobre todo en *Baucis et Traso* y, aunque en menor medida, en *Pamphilus* donde el autor dedica más versos a satirizar la avaricia propia de estas mujeres.

3.5. La atracción del lujo

Un aspecto a destacar por su cercanía con el ámbito de la avaricia, es la atracción que ejerce sobre las personas la suntuosidad de las casas, de los banquetes, de los vestidos... Las comedias elegíacas no van a dejar pasar la oportunidad y van a reflejar, no pocos veces en clave de parodia, esas ostentaciones de poder y riqueza, lo cual, como es sabido,

significa proseguir una vieja crítica muy conocida en el mundo clásico, si bien con las diferencias propias del nuevo contexto histórico, como se señalará.

Vidal de Blois en su *Aulularia* describe varias situaciones en las que el lujo desempeña un papel protagonista. Un buen ejemplo de ello es *Aulularia* 289-304:

290 *Se studet esse alium naturamque alterat arte*
 quaque iubet facies et color oris eunt.
 Lascivit nutrita diu coma iussa vagari
 atque humeros ausa lambere colla tegit.
 Descendunt humeri cervixque elata laborat
 altius eductum iussa tenere caput.
295 *Pectoris ille modus solito propensior exit;*
 auro mendaci dextra superba nitet.
 Empta senis spoliis nova divite vestis amictu
 luxurians membra luxuriare iubet.
 Sardana iam dubitat utrum sit Sardana seque
300 *forsitan ignoret, si sinat ipse sibi.*
 Romanum genus et linguam preponit Achive,
 interdum quedam barbara verba sonans.
 Non intellecta dis et mortalibus audet
 fingere: plus ideo credulitatis habet.

El autor elabora en estos versos una parodia de la capacidad de atracción que poseen el lujo y las riquezas. Sárdana quiere cambiar su aspecto y para ello se hace pasar por un importante potentado. En el v. 289 se explicita el afán del criado por cambiar su apariencia, en un verso que puede estar inspirado en Ov., *Fast.* I 373 (*ille sua faciem transformis adulterat arte*), y que guarda también relación con Bernardo Silvestre, *Mathematicus sive patricida* 822 (*alterat arte modos, alterat arte locos*). A continuación el poeta comienza a describir, en primer lugar, los aspectos corporales de Sárdana, siguiendo, como es esperable, el orden clásico *de capite ad pedes* característico de los no pocos ejemplos de *descriptio pulchritudinis* de este corpus medieval³⁶³. En el v. 290 se describe cómo el criado transforma los rasgos y el color de su rostro, unas palabras que pueden tener también

como fuente a Ov., *Fast.* II 774 (*hic color, haec facies, hic decor oris erat*). En los vv. 291-295 Vidal muestra cómo Sárdana se coloca elegantemente sus cabellos sobre los hombros, intenta mantener la cabeza erguida y se esfuerza en sacar pecho.

En los vv. 296-298 Vidal se centra en la vestimenta. Describe ahora, con detalles bastante elocuentes, cómo Sárdana se disfraza con un anillo de oro falso y con un rico vestido expoliado al anciano. El criado consigue así adornar su cuerpo ya adornado previamente. Tal es el cambio conseguido que, como se dice en los vv. 299-300, hasta él tiene dudas sobre su identidad. Por último, Vidal describe la divertida situación de cómo Sárdana prefiere hablar en latín antes que en griego, pero introduciendo también palabras extranjeras y vocablos inventados con el fin de lograr una mayor credibilidad. Hay que señalar aquí que la expresión *barbara verba* se encuentra ya en Ov., *Pont.* IV 13, 20 (*structaque sunt nostris barbara verba modis*) y Mart. I 65, 1 (*cum dixi ficus, rides quasi barbara verba*).

Unos versos más adelante, en *Aulularia* 351-354 (*fortune vultus respondeat; ora coaptas / assimilaturis fallere docta modis. / Sit persona magi, Romani lingua, potentis / vultus, philosophi sermo, studentis opus*), se describe una situación parecida. Gnatón da una serie de consejos a Sárdana para que cambie su aspecto y, haciéndose pasar por un importante sabio, consiga así engañar a Quérulo. Entre otras indicaciones sobre cómo debe fingir en la manera de hablar o comportarse, le dice que su rostro tiene que manifestar su fortuna y ser el adecuado a un poderoso. El v. 352 puede inspirarse tal vez en Tib. I 9, 37 (*quin etiam flebas: at non ego fallere doctus*).

Otro ejemplo significativo de la atracción que ejerce el lujo es la descripción de la fastuosa cena en honor de Glisceria de *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria* 39-48:

Gallinas, pullos, perdices emit, alosas
40 mulos, gardones hospitiumque redit;
explumat volucres, pisces exquamat eosque
 incidens aperit, extrahit exta, iacit,

³⁶³ Cf. ARENAL LÓPEZ, 2005.

45 *Tempore cenandi, sumens mantile, paratis*
 omnibus, in pelvim Birria misit aquam;
 infundens manibus et discumbentibus escas
 apponens, solus, Birria Martha fuit.

En *Miles gloriosus* el tema del dinero y la avaricia, como ha quedado demostrado, desempeña un papel fundamental, por lo que no es de extrañar que reúna también un elevado número de descripciones del lujo de los poderosos. Ya en el comienzo, en los vv. 13-20, el poeta introduce el tema:

³⁶⁴ Sobre la interpretación de los términos *alosas*, *mulos* y *gardones*, cf. SAVI, 1976, p. 263.

20 *Pauper adest, sed abest paupertas; copia servit,
fundit opes; inopem se fore nescit inops.*

En estos versos se describe la espléndida cena de bienvenida que un desconocido anfitrión le da al caballero y en la que se dibuja ya, desde los primeros versos de la comedia, la debilidad que siente el *miles* hacia el dinero³⁶⁵. Así, en los vv. 13-14, el poeta se centra en cómo se distribuye todo con orden militar, como no podía ser de otra manera en una cena en honor del *miles*. Luego, en el dístico siguiente, el autor de la comedia se detiene en la calidad del vino viejo que rejuvenece en las copas de oro³⁶⁶. Es interesante señalar la relación del v. 15 con Godofredo de Vinsauf, *Poetria nova* 626 (*culta Ceres; Bachusque senex iuvenescit in auro*)³⁶⁷. Hasta la mesa, como se afirma en los vv. 17-18, se ha quedado pequeña cuando ella creía que era grande. En suma, como se concluye, la abundancia hace que estén presentes los pobres, pero no la pobreza. El poeta, en un contexto parecido, volverá a usar una expresión semejante en los vv. 255-256 (*luceat ista domus, festive copia mense / serviat, ex animo tota procella cadat*)³⁶⁸.

A continuación, en los vv. 23-34, se añade:

*Solis opes aurora refert; alludit eunti
urbs equiti, vicos iactitat ipsa suos.*
25 *A puteo Puteal locus urbis dicitur, in quo
hausta magis, maior unda recurrit opum;
huc se flectit eques. Civem videt omnibus usum
usure spoliis, re dominante reum.*
Illius gremium Pactoli certat harenis,
30 *seu rerum numero sive nitore velis.*
*In loculos Hermum iures fluxisse superbum;
aureus in loculis se putat esse Tagus.*
Perdit in his opibus animum cum lumine miles:

³⁶⁵ Para el análisis de los versos de este apartado en los que se refleja la fuerte atracción que el lujo ejerce sobre el *miles* también cf. infra “Los caballeros”.

³⁶⁶ Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis a *Miles gloriosus* 293-296, donde el autor usa una imagen semejante.

³⁶⁷ Como señala PARETO, 1983, p. 61, hay un error de numeración en *Poetria nova* procedente de FARAL, 1982, p. 216, y realidad es el v. 631.

³⁶⁸ Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de estos versos.

fit stupor immoto firma catena pedi.

El autor introduce aquí un pasaje caracterizado por el esplendor y la riqueza que acabarán cautivando al *miles*³⁶⁹. En el primer dístico se describe el majestuoso amanecer de la ciudad, la cual se enorgullece de sus dominios. Acto seguido, se cuenta cómo el *miles* llega a la zona conocida como Puteal, lugar de la ciudad concurrido por los ricos y poderosos, y allí se encuentra con el *civis*, que está disfrutando de lo que ha ganado por la usura, siendo él mismo el culpable de su propia ambición³⁷⁰. Con casi toda seguridad, el poeta recrea en su composición el *Puteal Libonis* de Roma, lugar al este del foro, donde acudían banqueros, usureros y comerciantes, y que aparece mencionado en Cic., *Pro Sest.* 8 (*puteali et faeneratorum gregibus inflatus*); Hor., *Epist.* I 19, 8-9 (*prosiliuit dicenda. "Forum putealque Libonis / mandabo siccis, adimam cantare severis"*); y Pers. 4, 49 (*si puteal multa cautus vibice flagellas*). En los vv. 29-32 se retrata al personaje del *civis*, para lo que el autor se sirve de una serie de referencias eruditas de carácter mitológico como son las menciones de los auríferos ríos Pactolo, Hermo y Tajo. El poeta bien puede basarse en Luc. III 209-210 (*passaque ab auriferis tellus exire metallis / Pactolon, qua culta secat non vilior Hermus*) y VII 755 (*quidquid fodit Hiber quidquid Tagus expuit auri*), así como en Claud., *Carm.* III 102 (*tempestas pretiosa Tagi, non stagna rubentis*). Ante la suntuosa apariencia del burgués, como se dice en los vv. 33-34, el caballero pierde la razón y se queda estupefacto, como si le hubieran atado los pies con una cadena.

Poco después, en los vv. 40-48, el burgués interpela al caballero³⁷¹:

40 *Hunc stupuisse videns digna stupore monet:*
 "Res mea te movit, plus te mea lingua movebit;
 parvulus in visu crescet in aure stupor.
 Me tibi teque michi lucri mensura coequet:
 una sit in duplici partitione fides.
45 *Indivisa sibi, modio res dividat uno:*
 unio sit fidei, sectio iusta rei.

³⁶⁹ Para el análisis de estos versos también cf. infra "Los ciudadanos".

³⁷⁰ Sobre la concepción negativa, incluso maldita, de los usureros en la Edad Media cf. LE GOFF, 2012, pp. 93-107. Sobre el uso del término *reus* cf. infra "Terminología referida a los juristas".

*Ecce tibi locus nummis satur: accipe nummos;
munere gaza meo sit tua, sinque tuus”.*

En efecto, como se detalla en el v. 40, el *civis* se percata de la sorpresa del *miles* y dice que ésta va a aumentar con sus palabras. Es entonces cuando el burgués le propone un trato en unos términos no del todo concretos: que por la palabra dada se dividirán el botín en dos partes, sin explicitar en qué consistirán esas ganancias ni cómo se van a lograr. La expresión *una... fides* del v. 44 puede basarse en Prop. II 20, 18 (*ambos una fides auferet, una dies*). Por último, con el fin de cerrar el acuerdo, el *civis*, en los vv. 47-48, entrega una bolsa llena de monedas al *miles* para que, en principio, comience a negociar con ellas.

Un nuevo ejemplo de la atracción del lujo en esta misma comedia se encuentra en los vv. 55-58 (*sentit opes equitis crescens crevisse paratus; / pompa dapum domino dapsile nomen emit. / Nominis huius odor in amantis pectore fraglat; / corpore qui placuit, cordis honore placet*). La mujer del *civis* ve al caballero y se enamora de él, sintiéndose atraída no solamente por el aspecto físico, sino también por sus crecientes riquezas -pues acaba de firmar un pacto con el *civis*- y, sobre todo, con el esplendor de sus banquetes y el honor de su nombre.

También en la parte final de esta obra, el lujo va a gozar de un protagonismo especial, puesto que el burgués quiere engañar al caballero con una fiesta de singular magnificencia. Así, tras la cuarta partición de riquezas, el burgués le tiende la trampa, tal y como se cuenta en los vv. 251-258:

*“Sis conviva mens -orat-, mea mensa peroret;
se polit ad festum regia nostra tuum”.*
Paret eques civi; civis reddit, imbuat aurem.
Coniugis et verbum plantat in aure suum:
255 *“Luceat ista domus, festive copia mense
serviat, ex animo tota procella cadat.*
*Convive sint festa meo, sit prodigus ardor
sumptibus ut mensis cogat obire gelu”.*

³⁷¹ Para el análisis de estos también cf. infra “Los ciudadanos”.

El *civis* quiere vengarse de una vez por todas de los cuatro encuentros que el *miles* ha tenido con su mujer. En los vv. 251-252 se recogen las falsamente amables palabras que le dirige al caballero invitándole a que sea su huésped y ofreciéndole una fiesta en su honor. Pareto, con acierto, pone en relación este último verso con *Geta* 41 (*ad reditum domini domus exultare iubetur*), donde las expresiones son análogas³⁷². En los vv. 253-254 el poeta elabora una estructura asindética que transmite rapidez, en la que el caballero acepta, el burgués regresa a su casa y dispone los preparativos. Entre todas las órdenes que da a su mujer, pues posteriormente la exhorta también a que cambie de aspecto para que no la reconozca el *miles*, interesan aquí aquellas en las que se hace referencia al lujo. Así, en los vv. 255-258, el *civis* le insta a que la casa resplandezca, la abundancia esté presente en las mesas, desaparezcan las penas y que, en la fiesta en honor de su huésped, no se repare en gastos, de tal manera que los manjares hagan que el frío se desvanezca. El autor recoge en los vv. 255-256 la expresión empleada en el v. 19 (*pauper adest, sed abest paupertas; copia servit*), que pertenece al mismo contexto³⁷³. Asimismo en el v. 258 se utiliza una construcción semejante a la usada en el v. 230 (*esuriem fulvo cogit obire cibo*), que pertenece también a un pasaje de crítica a la avaricia³⁷⁴. Todos estos rasgos apuntan hacia una conexión entre el fondo -la crítica al dinero y a la avaricia- y la forma -componer los versos a base de repetir en muchos casos giros y expresiones parecidas.

Un poco después, en los vv. 269-282, se describe la exuberancia del lugar en el que se va a celebrar la fiesta³⁷⁵:

Herba viret viridemque comis rosa purpurat herbam;
 270 *purpureis certant alba ligustra rosis.*
Pulcra lite placet lenis discordia florum:
 nubere narciso lutea calta negat,
 iacinctus simili splendore parentat Adonem,
 cum violis alio disputat ore thimus,
 275 *cum teneris habitare rosis saliuunca negatur,*

³⁷² Cf. PARETO, 1983, p. 81.

³⁷³ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de este verso.

³⁷⁴ Cf. supra “La ambición desmedida de riquezas”.

non timet imbellis spinea tela crocus.
Arboris umbra rosis Phebeum effeminat estum,
non metuit Phebi vulnera lene solum.
Florum tuta quies Phebeum despicit arcum:
 280 *ramorum clipeis spicula solis he bent.*
Nec loca ceca putes excluso lumine solis:
 hic solem pariunt gramina leta suum.

El burgués pretende atraer al caballero con la riqueza y el lujo del lugar, un hermoso jardín, y así, basándose en la avaricia del protagonista, tenderle la trampa. El *miles* no conoce aquel sitio, porque, si bien ha estado en la casa, sin embargo nunca ha entrado en aquel maravilloso vergel. El autor del *Miles gloriosus* introduce aquí un tópico literario de bien conocido, el de la descripción de un *locus amoenus*. Se observará que, puesto que se trata de un lugar común, predominan las referencias a las fuentes clásicas, en particular a Virgilio (sobre todo a sus *Bucólicas*) y a Ovidio, así como a otras comedias elegíacas. Merece la pena detenerse en el estudio de esta descripción que, aunque evidentemente idealista, refleja no obstante el deseo de crear un ambiente fastuoso y de un lujo refinado.

El poeta, en los vv. 269-270, comienza su minuciosa descripción centrándose, en primer lugar, en el contraste entre los diferentes colores que se ven, entre la verde hierba y la purpúrea rosa, y entre éstas y el blanco aligustre. El v. 269 puede guardar relación con Ov., *Am.* II 16, 6 (*et viret in tenero fertilis herba solo*) y Verg., *Ecl.* 6, 59 (*aut herba captum viridi aut armenta secutum*) y *Georg.*, III 162 (*cetera pascuntur viridis armenta per herbas*); por otro lado el v. 270 recuerda a Verg., *Ecl.* 2, 18 (*alba ligustra cadunt, vacinnia nigra leguntur*).

Particularmente interesante es la lucha, y por tanto la mezcla, entre el color blanco y el rojo o rosado. Para los autores antiguos, tanto clásicos como medievales, un color es bello en sí mismo, sin embargo, tras la combinación de varios, aumenta la belleza gracias a la diversidad cromática: *quorum expressio per se cuius libet pulchra est, sed interdum sic*

³⁷⁵ Sobre estos versos también cf. supra el estudio de *Miles gloriosus* en “Análisis de las comedias”.

*invicem permixti pulchriores fiunt, quia sua varietate gratiam alter alteri praestant*³⁷⁶. La mezcla entre estos dos colores mencionados constituye a su vez otro tópico literario y es muy prolífica en un contexto amoroso, de manera singular en la *descriptio pulchritudinis*, cuando se describe cómo el rostro blanco de la amada se ruboriza.

Son numerosos los ejemplos de lo aquí expuesto en los clásicos latinos, entre los que destaca evidentemente Ovidio, y en diferentes autores medievales, en especial en algunas gramáticas preceptivas. Las comedias elegíacas, de manera más o menos directa, se inspiran en ellos a la hora de describir los juegos entre el rojo y el blanco que aparecen en las flores de un jardín, en el hermoso rostro de la amada o en el semblante de alguien que se avergüenza³⁷⁷: *De nuntio sagaci* 39-40 (*corpus ei gracile, sua candidior caro lacte; / purpureus vultus, mirabilis undique cultus*) y 57 (*fit rubor in facie, mox cepit pallor inesse*)³⁷⁸; *De Afra et Milone* 21-22 (*non hospes colit ora color: ne purpura vultus / languescat, niveo disputat ore rubor*); *Alda* 127-130 (*alba caro nivibus similisque rosis color esset, / si non illa nives vinceret, ille rosas. / Virginis in facie rosa lilia pingit, et ardet / albet et in teneris purpura nixque genis*); *Lidia* 187-188 (*et rubor et pallor vultum subit, inficit ora: / alterat alterius signa colore color*), 200 (*ecce tumet tenero lesa rubore cutis*), 209 (*utque notat nomen Pirri palletque rubetque*), 237-238 (*pallet ebur vultus, marcet decor ille genarum, / nec flos flore rubet nec rosa more nitet*), 283-284 (*mox vigor ut rediit, aperit sua lilia vultus, / inde sequens roseus purpurat ora nitor*), 363 (*discedunt; pudor ora premit pallentque vicissim*)³⁷⁹ y 443 (*purpurat ora rubor velut inter lilia natus*); *Miles gloriosus* 67-68 (*ignescit facies, frontem rubor induit, ornat / flamma genas, roseus incolit ora color*), además del ya mencionado v. 270; *Asinarius* 197-198 (*candida delectat facies permixta rubore, / ac si contempler lilia mixta rosis*) y 277 (*virgo suo more faciem suffusa rubore*); y *De uxore cerdonis* 3-5 (*huius erat facies solis splendoris ad instar, / fulgebant oculi sidera clara velut. / Parte gene media molles ut fraga rubebant*) y 262 (*cui pudibunda gravis circuit ora rubor*).

³⁷⁶ Palabras del libro III de Heraclio recogidas en BRUYNE, 1958, vol. I, p. 316. Cf. también LORENZO, 1994, p. 162.

³⁷⁷ Para un estudio de las principales fuentes de este tópico literario cf. ARENAL LÓPEZ, 2005.

³⁷⁸ Para el análisis de este verso también cf. supra “La omnipotencia del dinero”.

³⁷⁹ Para el análisis de este verso también cf. infra “Los caballeros”.

Volviendo a la descripción del magnífico jardín, en el v. 271 el poeta anuncia que va a detallar la diversidad de flores que lo componen, para lo que en varias ocasiones se va a servir de nuevo de alusiones mitológicas. En los vv. 272-276 el autor exhibe sus conocimientos del léxico botánico latino, como si se tratara de un ejercicio escolar, mencionando la caléndula, el narciso, el jacinto -cuya belleza compara con Adonis-, el tomillo, la violeta, el nardo, la rosa, el azafrán y los espinos. El v. 272 recuerda a Verg., *Ecl.* 2, 50 (*mollia luteola pingit vaccinia calta*), sobre todo si se tiene en cuenta, como afirma Pareto, que Virgilio poco antes ha mencionado los lirios en el v. 45 (*huc ades, o formose puer: tibi lilia plenis*), las violetas en el v. 47 (*pallentis violas et summa papavera carpens*) y el narciso en el v. 48 (*narcissum et florem iungit bene olentis anethi*)³⁸⁰. También es interesante destacar la relación del v. 274 con *De Afra et Milone* 22 (*languescat, niveo disputat ore rubor*), verso mencionado hace un momento a propósito de la disputa entre el color blanco y el rojo.

La descripción del jardín concluye con los vv. 277-282, donde se refiere cómo la sombra de los árboles protege a las flores de los rayos del sol, pues las ramas son como escudos que detienen los dardos de Febo. Sin embargo no es un lugar oscuro o sombrío, ya que la exuberante vegetación proporciona su propia luz. Efectivamente, como apunta Pareto, se trata de una imagen tópica que se encuentra en *Luc.* III 400-401 (*obscurum cingens conexis aera ramis / et gelidas alte summotis solibus umbras*)³⁸¹.

Ante el lujo descrito, el poeta, en los vv. 290-306, cuenta cómo el *miles* entra en el jardín y queda completamente maravillado:

Intrat eques, roseas iactitat hortus opes.
Splendor adulatur oculo, fragrantia nari,
mensa gule, rivus auribus, umbra genis.
Ecce fames Cereri, Bacho sitis instat; utrique
est sine peste sapor et sine nube color.
295 *Panis adhuc infans denti non pugnat adulto;*
Bachus in ere puer scitur in ore senex.

³⁸⁰ Cf. PARETO, 1983, p. 83.

Victo posse famis, venter iubet otia denti,
sed negat esse ciphis otia longa sitis.
Verba parit, linguam fecundat, pectus inanit,
300 *exuit archanum leta procella meri.*
Libertas emitur lingue cui Liber inundat;
qui sine lege bibit scit sine lege loqui.
Ut cecus videat, ut claudus currat, ut infans
garriat, ut niteant nubila, Bache, facis.
305 *Ore cibus uso, cibus alter ponitur auri;*
nam prece civis eques ad sua facta redit.

En efecto, tras la pormenorizada descripción que se ha hecho del marco en el que se va a desarrollar la trampa, un ardid basado en el lujo y en la confianza, ahora lo que interesa es el efecto que todo el entorno provoca en el *miles*, la supuesta víctima. En los vv. 290-292 el autor se detiene en explicar cómo el caballero entra en el jardín, que muestra la suntuosidad de sus rosas (dejando aquí de lado toda la riqueza y variedad de plantas antes mencionadas), y va cautivando cada uno de sus sentidos: la vista con el esplendor, el olfato con la fragancia, el gusto con la comida, el oído con el sonido del arroyo y el tacto con la agradable sombra. En los vv. 293-296 hay una elaborada combinación de imágenes y antonomasias, donde el pan (Ceres) es tierno como un recién nacido y no lucha contra los dientes adultos, y el vino (Baco) es joven en la copa pero viejo en la boca³⁸².

De esta manera el *miles* va cayendo en las redes que le ha tendido el *civis*. La emboscada, basada, como se puede observar, en el lujo, en la comida y en la bebida, llega así al momento de máxima tensión. En los vv. 297-298 se dice que el hambre da descanso a los dientes, pero que, por el contrario, la sed nunca se acaba. Y así, se detallan con cierta comicidad los efectos que provoca el vino, en este caso en el caballero: favorece la palabra, desata la lengua, embota la mente y la lleva a revelar sus secretos, y así el que se inunda de Líber pierde su libertad y el que bebe sin moderación habla sin moderación. Es interesante la relación del v. 302 con *Aulularia* 162 (*non errore vago, nec sine lege meat*) y *De Afra et*

³⁸¹ Cf. PARETO, 1983, p. 85.

³⁸² El autor vuelve a usar una vez más este juego entre lo joven y lo viejo: cf. *supra*, en este mismo apartado, el análisis de *Miles gloriosus* 15-16.

Milone 32 (*nec nimis ascendit nec sine lege iacet*), donde la expresión *sine lege* aparece en la misma posición del pentámetro.

A continuación, en los vv. 303-304, el autor destaca la omnipotencia del vino, que es capaz de obrar todo tipo de prodigios: logra que los ciegos vean, los cojos corran, los mudos hablen y que las nubes se disipen. La comparación paródica con los milagros que Cristo obra en el Evangelio, un texto bien conocido por los autores y lectores de estas comedias, resulta evidente. Otros pasajes semejantes, pero en este caso atribuyendo la capacidad milagrosa al dinero y no al vino, se encuentran en *De more medicorum* 275-282 (*sollicitat pigros, studiosos reddit inertes, / infirmos sanat, debilibus dat opem. / Causidicis adimit nummus tribuitque loquelam, / auditum surdis restituitque viris. / Mutos voce loqui magna facit atque loquaces / interdum mutos reddere sepe solet. / Claudis dat gressum, velocibus eripit illum, / letificat pueros exhilaratque senes*) y *De Paulino et Polla* 115-116 (*laetificat tristes, miseros solatur, inertes / sollicitat, claudos currere sepe facit*)³⁸³. Estos versos parecen estar basados en célebres pasajes del Evangelio como Mt. 11, 5 (*caeci vident, claudi ambulant, leprosi mundantur, surdi audiunt, mortui resurgunt, pauperes evangelizantur*) y 15, 31 (*mutos loquentes, clodos ambulantes, caecos videntes*); Mc. 7, 37 (*surdos facit audire et mutos loqui*); y Lc. 7, 22 (*caeci vident, claudi ambulant, leprosi mundantur, surdi audiunt, mortui resurgunt, pauperes evangelizantur*). Otras fuentes a tener en cuenta son Orient., *Comm.* I 22 (*auditum surdis auribus inserere*); Sidon., *Carm.* XVI 43-44 (*qui visum caecis, gressum quoque reddere claudis, / auditum surdis, multis laxare loquelam*); Aldelmo de Sherborne, *De laudibus virginum* 860 (*auditu surdos et claudos gressibus ornat*); *Carmen de Sancta Benedicta* 163 (*auditum surdis, gressum quoque claudis*); y Hrotsvitha de Gandersheim, *Dionysius* 247 (*auditus surdis gressusque podagris*)³⁸⁴.

³⁸³ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Las críticas más desarrolladas al dinero y a la avaricia”. Sobre la pervivencia de este tipo de críticas de las comedias elegíacas al dinero y al vino en *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita cf. MORROS MESTRES, 2003.

³⁸⁴ Para el texto de *Carmen Sancta Benedicta* cf. WINTERFELD, 1899, p. 217.

Por su parte, lo más novedoso de *Miles gloriosus* 304 es la expresión *ut niteant nubila*, que quizás puede hacer referencia indirecta al famoso pasaje de la tempestad calmada narrado en Mt. 8, 23-37; Mc. 4, 35-41; y Lc. 8, 22-25.

Finalmente, en los vv. 305-306, se ve cómo la comida y la bebida han hecho su trabajo y ahora son los oídos los que tienen que alimentarse. Entonces el *civis*, tendiendo sutilmente los últimos lazos de su trampa, le pide al *miles* que cuente sus aventuras ante todos los invitados, entre los que se hallan los familiares de su mujer.

Todavía hay un pasaje más en *Miles gloriosus* en el que el lujo y el despliegue de riquezas desempeñan un papel importante. Una vez que el caballero empieza a narrar los acontecimientos amorosos que ha vivido, recibe una discreta llamada de atención de la mujer del burgués, a la que su marido había ordenado cambiar de aspecto para no ser reconocida. El *miles* se da cuenta de lo que está sucediendo y entonces finge astutamente que todo lo que ha contado no era más que parte de un sueño. Los hermanos dan crédito a las palabras del *miles* y empiezan a golpear al *civis* por calumniar. No le queda otro remedio al burgués que marcharse al exilio, perdiendo de esta manera casi todos sus bienes. En los vv. 343-364 se describe cómo lo celebran los dos amantes, rodeándose de toda opulencia:

Primi non meminit domini domus ipsa; secundo
pene resultat hero, pene reclamatione "Ave";
345 *Se vario flexu crispate superbia vocum*
nititur et pugnant non sine pace soni.
Ianua crinitur ramis, clamis aurea murum
purpurat; ista suam vestis adorant acum.
Picta velud vivens oculo blanditur imago;
350 *mille modis temptat vivere pictus homo.*
Hic est nauta Paris, hic raptor ibique maritus:
hinc arat, inde metit, possidet inde reus.
Hic Danaos ferit ira duces, hic carbasa ventus;
hic Danaos instans Troia superbit adhuc.
355 *Illic Pergamei meminit color igneus ignis;*
hic fugit Eneas, est homo patris equus.

Est pia flamma pio, lambens sine vulnere parcit;
ne tepeat pietas, intepet ipse calor.
Ningit in Anchisa torpentis bruma senecte:
 360 *has ibi mirantur aurea fila nives.*
Simplex Ascanii barbam non colligit etas;
Enee phalerat leta iuventa genas.
Fundit ubique suos auri lascivia risus;
vix bene dignatur aurea vasa cibus.

Como puede verse, el poeta quiere dibujar con detalle el lujo con el que los dos adúlteros celebran su nueva situación. Todos estos dísticos ahondan aún más en la atracción que la riqueza ejerce sobre ellos. En los vv. 343-350 todas las voces saludan al nuevo amo de la casa como a un héroe, unas ramas coronan la puerta y la pared se adorna con un hermoso tapiz cosido en oro, donde las numerosas imágenes parecen cobrar vida. Acto seguido, se explica con todos los pormenores el contenido de la preciosa tela. Sin duda, la *descriptio* que viene a continuación recuerda al célebre pasaje de Verg., *Aen.* II 29-30 (*hic Dolopum manus, hic saevus tendebat Achilles; / classibus hic locus, hic acie certare solebant*), cuando los troyanos, tras duros años de combate, salen a ver las llanuras abandonadas por los griegos, que se ocultan para preparar el golpe final. El autor de la comedia va a componer los dísticos que ahora siguen inspirándose no sólo en la estructura de estos versos épicos, sino que el contenido también pertenece al ciclo troyano.

En los vv. 351-352 se describe la figura de Paris en el tapiz, que aparece como marinero, pero también como raptor, culpable de llevarse lo que no le pertenece³⁸⁵. Resulta evidente y cómico el guiño de este episodio al personaje del *miles*, que también ha “raptado” a la mujer de otro. En los vv. 353-354 el poeta sigue recreando el ambiente épico, aludiendo en esta ocasión a la ira que inflama los corazones de los griegos como el viento a las velas, y al orgullo de los troyanos. La cláusula *carbasa ventus* resulta bastante frecuente y así se halla en Ov., *Ars* II 337 (*sed non, cui dederas a litore carbasa, vento*), *Rem. am.* 531 (*desine luctari; referent tua carbasa venti*) y *Epist.* 7, 121 (*cum dabit aura viam, praebebis carbasa ventis*) y 21, 71 (*bis tamen adverso redierunt carbasa vento*); y Lucan.

³⁸⁵ Sobre el uso del término *reus* cf. infra “Terminología referida a los juristas”.

V 560 (*haec fatur solvensque ratem dat carbasa ventis*) y IX 77 (*fumus et invisi tendunt mihi carbasa venti*). Siguiendo con los detalles del tapiz, en los vv. 355-356 se continúa con la misma estructura para describir el fuego -hecho con hilos de vivos colores- de la ciudad y la huida de Eneas y su padre.

El autor abandona el esquema sintáctico basado en la repetición de adverbios y se centra ahora, en unos versos de singular delicadeza, en el retrato de Eneas, Anquises y Ascanio, cosidos en el tapiz con gran riqueza y maestría. Los vv. 357-358 refieren, en un juego de palabras, cómo las llamas ceden ante la piedad de Eneas. Después, el poeta detalla el arte con el que los hilos de oro se transforman en los niveos cabellos de Anquises. La descripción del tapiz concluye mencionando, en los vv. 361-362, los rostros del imberbe Ascanio y de Eneas, cuya alegre juventud se refleja en sus mejillas.

A continuación, también finaliza la descripción de la celebración en honor del *miles* y de su amada. En los vv. 363-364 el lujo del oro se mezcla con las risas y casi hasta la vajilla de oro es indigna de una comida tan excelente.

En conclusión, los pasajes que aquí se han analizado dentro de las críticas que las comedias elegíacas dirigen contra la avaricia, muestran cómo el poder del lujo también ha de ser tenido en cuenta. La atracción que por el lujo experimentan determinados personajes va a provocar desgraciadas consecuencias. Este rasgo resulta especialmente significativo a la hora de analizar la comedia *Miles gloriosus*.

4. LAS CRÍTICAS MÁS DESARROLLADAS AL DINERO Y A LA AVARICIA

Otro aspecto de particular interés es el hecho de que algunas comedias elegíacas introducen largos pasajes caracterizados por la mezcla de todos los elementos estudiados hasta ahora: la crítica a la omnipotencia del dinero, a las injusticias sociales que éste provoca, a la ambición y a la avaricia, sobre todo de determinados grupos sociales, etc. Dentro de este corpus medieval destacan dos de estas críticas, por decirlo así, “más desarrolladas”: *De more medicorum* 261-346 y *De Paulino et Polla* 109-158. Por la riqueza y complejidad de estos episodios parece conveniente analizarlos en un apartado propio y con un singular detenimiento. Aunque la relación entre las dos comedias parece evidente, no ha sido posible, sin embargo, establecer a ciencia cierta la prioridad de una sobre otra³⁸⁶.

Este tipo de ataques en los que de forma extensa y desde diferentes perspectivas se denuncia las injusticias que provoca el dinero y el deseo desenfrenado por conseguirlo eran frecuentes en la Baja Edad Media, y denotan una vez más la percepción existente de que el dinero era el causante de gran parte de los males que afligían a la sociedad³⁸⁷.

³⁸⁶ GATTI, 1998b, p. 388, n. 25 afirma que no se siente capaz de emitir un juicio al respecto.

³⁸⁷ Uno de los ejemplos más notables de estas largas críticas se encuentra en la composición 11 de *Carmina Burana*: *in terra summus rex est hoc tempore nummus. / Nummum mirantur reges et ei famulantur. / Nummo venalis favet ordo pontificalis. / Nummus in abbatum cameris retinet dominatum. / Nummum nigrorum veneratur turba priorum. / Nummus magnorum fit iudex conciliorum. / Nummus bella gerit, nec si vult, pax sibi deerit. / Nummus agit lites, quia vult deponere dites. / Erigit ad plenum de stercore nummus egenum. / Omnia nummus emit venditque, dat et data demit. / Nummus adulatur, nummus post blanda minatur. / Nummus mentitur, nummus verax reperitur. / Nummus periuros miseros facit et perituros. / Nummus avarorum deus est et spes cupidorum. / Nummus in errorem mulierum ducit amorem. / Nummus venales dominas facit imperiales. / Nummus raptos facit ipsos nobiliores. / Nummus habet plures quam celum sidera fures. / Si nummus placitat, cito cuncta pericula vitat. / Si nummus vicit, dominus cum iudice dicit: / “Nummus ludebat, agnum niveum capiebat”. / Nummus, rex magnus, dixit: “Niger est meus agnus”. / Nummus fautores habet astantes seniores. / Si nummus loquitur, pauper tacet; hoc bene scitur. / Nummus merores reprimit relevatque labores. / Nummus corda necat sapientum, lumina cecat. / Nummus, ut est certum, stultum docet esse disertum. / Nummus habet medicos, fictos acquirit amicos. / In nummi mensa sunt splendida fercula densa. / Nummus laudatos pisces comedit piperatos. / Francorum vinum nummus bibit atque marinum. / Nummus famosas vestes gerit et pretiosas. / Nummo splendorem dant vestes exteriorem. / Nummus eos gestat lapides, quos India prestat. / Nummus dulce putat, quod eum gens tota salutatur. / Nummus et invadit et que vult oppida tradit. / Nummus adoratur, quia virtutes operatur: / hic egros sanat, secatur, urit et aspera planat, / vile facit carum, quod dulce est, reddit amarum / et facit audire surdum claudumque salire. / De nummo quedam maiora prioribus edam: / vidi cantantem nummum, missam celebrantem; / nummus cantabat, nummus responsa parabat; / vidi, quod flebat, dum sermonem faciebat, / et subridebat, populum quia decipiebat. / Nullus honoratur sine nummo, nullus amatur. / Quem genus infamat, nummus: “Probus est homo!” clamat. / Ecce patet cuique, quod nummus regnat ubique. / Sed quia consumi poterit cito gloria*

La primera de estas cuatro partes, como queda dicho, se centra fundamentalmente en la avaricia de los médicos:

nummi, / ex hac esse schola non vult sapientia sola. Como podrá verse a lo largo de estas páginas, los parecidos de estos versos con los pasajes señalados de *De more medicorum* y *De Paulino et Polla* abarcan desde aspectos formales como el uso de la anáfora hasta, y sobre todo, cuestiones de contenido. Sobre la perspectiva crítica de *Carmina Burana* cf. el reciente artículo de CARDELLE DE HARTMANN, 2013b. Todos estos ataques contra el dinero recuerdan a los famosos versos que, siglos después, escribió Francisco de Quevedo en su letrilla satírica conocida como *Poderoso caballero es don Dinero*, con la que comparten un sorprendente parecido de temas.

³⁸⁹ BRUNHÖLZL, 1955, p. 312, nota a los vv. 261-346.

letatur medicus atque libenter adit.

El autor comienza afirmando en el v. 261 que son muchos los médicos que de nada tienen sed sino de dinero, centrandó ya desde un primer momento sus ataques en la profesión médica. Tal es la importancia que los médicos confieren al dinero que llegan incluso a idolatrarlo, lo cual, junto con otras alusiones de tipo bíblico, es un lugar común bastante frecuente en esta larga crítica de *De more medicorum*, y así se podrá ver durante las próximas páginas. El poeta continúa su invectiva contra la avaricia de los médicos y afirma ahora en los vv. 263-264 que, movidos por la ambición, están dispuestos a pasar por encima de cualquier deshonor, delito, temor o engaño con tal de enriquecerse. El médico realiza así un trabajo ficticio, porque le trae sin cuidado la salud del enfermo y lo único que le preocupa es su propio beneficio. En el v. 268 se critica la avaricia feroz de los médicos, y en el v. 269, repitiendo las estructuras y las aliteraciones del v. 267, se vuelve a insistir en la idea de que, en realidad, a los médicos no les interesa la salud del enfermo, sino su dinero. En consecuencia, se concluye en los vv. 270-272, el enfermo padece una doble aflicción, la propia enfermedad y la avaricia de los médicos que le visitan preocupados por su dinero.

La segunda parte de esta desarrollada crítica, vv. 273-314, se caracteriza por centrar sus ataques, en líneas generales, contra el propio dinero:

*Si nummi desunt, perit omnis sollicitudo;
sollicitum nummus quemlibet esse facit.*
275 *Sollicitat pigros, studiosos reddit inertes,
infirmos sanat, debilibus dat opem.*
*Causidicis adimit nummus tribuitque loquelam,
auditum surdis restituitque viris.*
Mutos voce loqui magna facit atque loquaces
280 *interdum mutos reddere sepe solet.*
*Claudis dat gressum, velocibus eripit illum,
letificat pueros exhilaratque senes.*
*Bella movet nummus, eadem sedare videtur,
qui sunt discordes unanimesque facit.*
285 *Regibus et ducibus generaliter omnibus ipse*

imperat atque preest et dominatur eis.
Si careat nummis, sapiens quasi nullus habetur
et fatuus sapiens dives habetur homo.
Formosus turpis et fortis debilis atque
290 *nobilis est humilis, si sibi census abest.*
Nummus amicitias iungit, dat nummus honores:
vix sine denariis ullus habetur honor.
Nummus honorari cunctos facit atque timeri:
dives honoratur, vilis habetur inops.
295 *Rex regum nummus dominus manet et dominantum;*
omnes inclinant et famulantur ei.
Qualis Virgilius vel si sit qualis Homerus,
si non sit locuples nullus habetur homo.
Destruit, edificat nummus, facit omnia que vult:
300 *ius et iustitiam cum ratione necat.*
Nobilitat vilem: si sit de stercore natus,
Dummodo sit dives, summus habetur homo.
Indignus dignus, iniustus iustus habetur,
insipiens sapiens, impius atque pius.
305 *Sontes absolvit, insontes obligat, atque*
liberat es nocuos innocuosque premit.
Excepto nummo non est deus alter in orbe
qui mirabilia signaque multa facit.
Psallere presbiteros nummus facit; omnia fiunt
310 *huius avaritia: psallere nummus amat.*
Attamen ipsa ruunt que nummus congregat ipse:
stare diu nequeunt que male parta vides.
Pontificum nummus delirat ab ordine iuris
prelatusque facit quilibet illud idem.

En conjunto la crítica que aquí se expone es muy completa y abarca diferentes aspectos, pero siempre se parte de la base del desmesurado poder que tiene el dinero, ya que puede conseguir cualquier cosa, por muy imposible que parezca. Así, en primer lugar, en los vv. 273-274, se afirma que el dinero aumenta la atención y la solicitud de cualquiera. En los vv. 275-282 el poeta utiliza una serie de reminiscencias bíblicas con una clara finalidad satírica tanto del dinero como del mundo religioso que, evidentemente, era muy

cercano al autor y al destinatario de estas piezas: transforma a los perezosos en trabajadores, cura a los enfermos y a los débiles da fuerzas, domina a los abogados, hace oír a los sordos y hablar a los mudos, calla a los charlatanes, consigue que los cojos anden pero también detiene la carrera de los ágiles, y alegra tanto a los niños como a los viejos³⁹⁰. En *De more medicorum* es el dinero el que ha adquirido la facultad de obrar milagros y por eso se lo idolatra.

El poeta continúa su crítica al dinero y ahora, en los vv. 283-284, le echa la culpa de originar las guerras y finalizar las disputas cuando le viene en gana. Este último verso guarda cierta semejanza con *De Paulino et Polla* 118 (*eripit, iratos pacificare solet*)³⁹¹. En el siguiente dístico se acusa al dinero de dominar a todos los reyes y gobernantes. También el saber, vv. 287-288, está en función del dinero y no de los conocimientos, recordando también a *De Paulino et Polla* 119 (*denario stultus sapiens, inhonestus honestus*)³⁹².

En los vv. 289-290 el poeta señala otras transformaciones que ocasiona, en esta ocasión, la falta de dinero, como hacer feo al hermoso, débil al fuerte y de baja condición al de noble linaje. El dinero, además de conseguir amistades, se ha convertido en el máximo garante del honor de una persona, tal como se dice en los vv. 291-294. Curiosamente en los vv. 291 y 293, al igual que en la composición 11 de *Carmina Burana* citada en nota al comienzo de este apartado, aparece la anáfora de *nummus*. Lo mismo, aunque haciendo uso de una *variatio*, se encuentra en *De Paulino et Polla* 141 (*denario castella simul produntur et urbes*), 142 (*denario falli sepe puella solet*), 143 (*denario quondam qui non erat efficitur fur*) y 145 (*denario sedes maculatur pontificalis*)³⁹³.

En los vv. 295-296 se afirma que el dinero es el verdadero rey de reyes y señor de señores, al que todo el mundo adora y sirve. El poeta utiliza aquí, en clave de parodia, unas expresiones típicamente bíblicas (*Dt.* 10, 17; *Esd.* 7, 12; *II M.* 13, 4; y *Dn.* 2, 37), y que

³⁹⁰ Sobre estos versos también cf. supra el análisis de *Miles gloriosus* 303-304 en “La atracción del lujo”. Sobre las críticas al mundo del Derecho que aparecen en *De more medicorum* 277, 300, 303, 305-306 y 321-324 también cf. infra “Los juristas”. Sobre el uso de la palabra *causidicus* en el corpus de comedias elegíacas cf. infra, en ese mismo apartado, el análisis de *De Lombardo et lumaca* 52.

³⁹¹ Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de este verso.

³⁹² Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de este verso.

parecen tomadas casi literalmente de *I Tm.* 6, 15 (*Rex regnantium et Dominus dominantium*), *Apoc.* 17, 14 (*quoniam Dominus dominorum est et Rex regum*) y 19, 16 (*Rex regum et Dominus dominorum*), que subrayan claramente y una vez más el culto de idolatría que se da al dinero.

El autor de *De more medicorum* insiste en su crítica y en los vv. 297-298 defiende que de nada sirve ser como Virgilio o como Homero si se carece de dinero. Señala de nuevo que el dinero lo puede todo, destruye y edifica, y es capaz de eliminar el derecho, la justicia e incluso la razón. En el v. 299 se puede constatar una vez más el uso de expresiones procedentes de la Biblia. En esta ocasión se trata de la frecuente oposición bíblica entre *destruo* y *aedifico*, cuyo ejemplo más cercano quizás pudiera ser Mc. 15, 29 (*qui destruit templum et in tribus diebus aedificat*), y que pone otra vez de manifiesto los componentes de parodia y de idolatría que se hallan en esta comedia.

El poeta, en los vv. 301-304, atribuye al dinero la facultad de alterar la justicia social, algo en lo que se va incidir de manera reiterada, en este caso enalteciendo a los viles y considerando dignos a los indignos, justos a los injustos, cultos a los incultos y piadosos a los impíos³⁹⁴. En los vv. 305-306 se afirma que el dinero es el que causa todos los desórdenes en el mundo del Derecho, ya que es el culpable de que se absuelva a los delincuentes y se condene a los inocentes³⁹⁵. En los vv. 307-310 se vuelve a alabar al dinero como el único dios sobre la tierra, capaz de lograr todos los milagros, incluso de comprar los cantos y los rezos de los presbíteros, ya que todo se hace por dinero y éste ama su propio canturreo. El poeta crea así un juego de palabras entre el canto de los curas y el del dinero, que tintinea cuando entrechocan las monedas. Esta curiosa relación entre la música y el dinero se encuentra, como se ha podido ver antes, en varios pasajes de comedias elegíacas³⁹⁶.

³⁹³ Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de estos versos.

³⁹⁴ Para *De more medicorum* 302 cf. supra el análisis de *Pamphilus* 53 en “Dinero, honor y clases sociales”.

³⁹⁵ Para *De more medicorum* 305 cf. supra el análisis de *Alda* 218 en “La omnipotencia del dinero”.

³⁹⁶ Cf. supra el análisis de *Miles gloriosus* 83-84 en “La omnipotencia del dinero”. Sobre esta crítica a los presbíteros, así como sobre los vv. 313-318 de *De more medicorum* que se van a estudiar a continuación, también cf. infra “El clero”.

Seguidamente, el autor expresa con seguridad que todo lo que se ha ganado de mala manera acaba por derrumbarse al cabo de poco tiempo, tal y como afirma en los vv. 311-312. Este último verso, además de repetir la estructura de los vv. 128 (*stare diu nequeunt qui mala semper agunt*) y 332 (*invocat auxilium qui mala semper ait*) de esta misma comedia, recoge el contenido de un viejo proverbio bien atestiguado en la tradición clásica (cf. Naev., *Trag.* 51 R.³; Plaut., *Poen.* 844; Ov., *Epist.* 6, 157; y Tac., *Hist.* III 6, 1). Inmediatamente después, en los vv. 313-314, sirviéndose de una hipálage, critica de nuevo a la jerarquía eclesiástica, en esta ocasión a los obispos y prelados que por su deseo de dinero se apartan de las disposiciones canónicas. La expresión *illud idem* puede estar tomada de Ov., *Met.* XII 119 (*extrahit illud idem calido de vulnere telum*) y XV 257 (*desinere illud idem. Cum sint huc forsitan illa*).

El autor de *De more medicorum*, a lo largo de estos versos, ha criticado extensamente el papel fundamental que el dinero desempeña en la sociedad, incluso llegando a suplantar a Dios. A continuación, dirige una larga invectiva contra la avaricia:

315 *Huius avaritia fit rusticus ille sacerdos*
 qui nescit legere, sed bene scit fodere.
 Qui fit prelatus, nescit proponere verbum,
 sic homines nescit pascere: sciret oves!
 Huius avaritia reges comitesque barones
 320 *subiectos reprimunt iustitiamque necant.*
 Huius avaritia iudex discedit a lege,
 iustitiam perimit, fas facit esse nefas.
 Huius avaritia testis deponit inique,
 falsa refert mendax, vera tacendo necat.
 325 *Huius avaritia periuria furta rapine*
 necnon procedunt altera multa mala.
 Huius avaritia nonnulli mortificantur;
 demonium colitur deseriturque Deus.
 Huius avaritia delirat religiosus:
 330 *dum coacervat opes, est sua lesa fides.*
 Huius avaritia lusor blasfemat et eius
 invocat auxilium qui mala semper ait.

*Huius avaritia mercator trans mare currit;
lucratur mortem, dum lucra ferre putat*³⁹⁷.

335 *Huius avaritia meretrix fit femina casta
et manet incesta que fuit ante bona.*

*Huius avaritia vir fato coniugis instat,
filius atque patris: res scelerosa satis.*

El poeta introduce así una exhaustiva enumeración de los desórdenes sociales que provoca la codicia desmedida. Cada uno de los ejemplos que el autor va describiendo está encabezado por la anáfora *huius avaritia*, lo que confiere a estos versos un carácter tan musical como didáctico, subrayando así una y otra vez que la causa de todos los males se encuentra en la avaricia. Exactamente la misma anáfora se encuentra también en *De Paulino et Polla* 133 (*huius avaritia virtus corrumpitur omnis*), 135 (*huius avaritia monachus periurus habetur*), 137 (*huius avaritia iudex discedit ab equo*) y 139 (*huius avaritia testis non testificatur*)³⁹⁸.

En los vv. 315-318 aparece una crítica dirigida contra los eclesiásticos de origen campesino, los cuales, movidos por su afán de dinero, se han ordenado presbíteros sin saber leer, aunque sí cavar, y que no saben hablar en público ni apacentar a los hombres, pero sí a las ovejas. El poeta pudo inspirarse para la cláusula del v. 315 en Drac., *Laud. Dei* III 105 (*nudato mucrone pater, ferus ille sacerdos*). Es interesante destacar aquí la importancia que el autor de esta comedia otorga a la lectura y al hablar en público, ya que son dos habilidades imprescindibles del saber escolástico. En los vv. 319-324 se culpa a la avaricia de ser la causante, una vez más, de la corrupción de la justicia, ocasionando que los reyes y condes opriman a sus vasallos, que el juez se aparte de la ley, que transforme lo lícito en ilícito, que el testigo declare en falso y que los mentirosos engañen y acallen la verdad³⁹⁹. Hay que destacar la estrechísima relación de los vv. 321 y 323-324 con *De Paulino et Polla*

³⁹⁷ Errata en la edición de GATTI, 1998b, p. 426, que omite los versos 334-335. Parece que el editor moderno ha cometido el ya viejo error de copista de “salto entre iguales”: *huius avaritia... huius avaritia... huius avaritia...* Para los vv. 334-335 se sigue la edición de BRUNHÖLZL, 1955.

³⁹⁸ Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de estos versos.

³⁹⁹ Para el análisis de los vv. 319-320 también cf. infra “Reyes y príncipes”; para el análisis de los vv. 321-324 también cf. infra “Los juristas”.

137 (*huius avaritia iudex discedit ab equo*) y 139-140 (*huius avaritia testis non testificatur / quod debet: dicit pessima, vera tacet*) respectivamente⁴⁰⁰.

En los vv. 325-326 se acusa a la avaricia de ocasionar los perjurios, los robos y rapiñas (segundo hemistiquio del v. 325 que resulta relativamente frecuente y que puede encontrarse, por ejemplo, en Paul. Nol., *Carm. app.* III 157; Milo, *Sobr.* I 824; Amarc., *Serm.* II 466; y Nivard., *Ysengr.* V 89), además de causar otros muchos males. Inmediatamente después, se afirma que la avaricia provoca que algunos mueran asesinados y -el poeta insiste una vez más en el peligro del dinero para la vida cristiana- que se abandone a Dios, mientras se da culto al Demonio, y que los religiosos abandonen el camino recto, amontonando riquezas y perdiendo su fe. En los vv. 331-332 se critica el comportamiento de los jugadores, que, guiados por su deseo de riquezas, blasfeman y se dejan llevar por el mal⁴⁰¹. En los vv. 333-334 se denuncia la avaricia de los mercaderes⁴⁰². Éstos, movidos por su afán de lucro, surcan los mares en arriesgados viajes y, a veces, ocasionan situaciones calamitosas tanto para los que se marchan como para los que se quedan, como puede verse en la comedia elegíaca *De mercatore*⁴⁰³. El v. 333 puede estar inspirado en Hor., *Epist.* I 11, 27 (*caelum, non animum mutant, qui trans mare currunt*). Finalmente el poeta culpa a la avaricia de corromper a las mujeres o de causar desórdenes entre los familiares, deseando la muerte incluso de los parientes cercanos.

De more medicorum termina, en lo que aquí se ha llamado cuarta parte, vv. 339-346, dirigiendo un nuevo ataque a la codicia de los médicos:

Huius avaritia medicus non curat egentem,
340 *illum qui tantum tradere lucra valet.*
Nomen ab effectu trahitur: si littera detur,
 extortquet medicus more rapitque lupi.
Dives habet medicos, si vult expendere, multos;
 eger inops nullum prorsus habere valet.
345 *Non consanguineos nec gratis curat amicos:*

⁴⁰⁰ Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de estos versos.

⁴⁰¹ Cf. supra, en este mismo apartado, el paralelismo del v. 332 con *De more medicorum* 128 y 312.

⁴⁰² Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los mercaderes”.

Esta nueva sección enlaza con la anterior por medio de la anáfora *huius avaritia*, y a su vez cierra toda esta desarrollada crítica de *De more medicorum* en una estructura circular (crítica a la avaricia de los médicos-crítica al dinero-crítica a la avaricia-crítica a la avaricia de los médicos). Así, se echa en cara a los médicos que no curen al que lo necesita, sino al que es capaz de proporcionarles ganancias. Y aquí, en los vv. 341-342, el poeta introduce un juego sobre la palabra médico, afirmando que el nombre se deduce de su efecto, pues si se le añade una letra, el médico extorsiona y rapiña como un lobo. Brunhölzl señala con acierto que la letra a incorporar es la *n* (*medicus, mendicus*)⁴⁰⁴. El poeta denuncia en los vv. 343-344 que, en consecuencia, los ricos pueden permitirse muchos médicos, pero los pobres absolutamente ninguno. Para ilustrar este dístico Brunhölzl remite a las palabras del médico Gilles de Corbeil en *Carmen de compositis medicaminibus* II 92-98 (*cuius plebea vacuus farragine venter / non satis impletur, spasmus patiente crumena, / cuius opes modicis depicta sophismata chartis, / an quia res angusta domi, quia parca facultas / et tenuis sumtus nequit hos attingere luxus, / et vetat in vetitum motus erumpere mentis, / nuda salus sine subsidio prostrata iacebit?*), donde se pregunta sobre la necesidad de cuidar a los que carecen de medios para pagar⁴⁰⁵.

El autor de *De more medicorum* concluye su obra afirmando que el médico no cura gratis ni a sus familiares ni amigos: es un codicioso que sólo ama los denarios.

El otro ejemplo que se analizará en este apartado es *De Paulino et Polla* 109-158. El autor, Ricardo de Venosa, introduce esta sátira contra el dinero y la avaricia prácticamente al comienzo de la obra, pues la comedia, con mil ciento cuarenta versos, es la más extensa del corpus. El pasaje se sitúa en el momento en el que la anciana Pola va a visitar al abogado Fulcón y éste, pensando que la vieja padece algún tipo de estrechez económica, le pide que acepte una cantidad de dinero. La crítica aparece justo a continuación y se puede dividir en dos partes. En primer lugar (vv. 109-126), Fulcón expone el enorme poder que

⁴⁰³ Sobre estos episodios descritos en *De mercatore* cf. supra “La ambición desmedida de riquezas”.

⁴⁰⁴ Cf. BRUNHÖLZL, 1955, p. 315.

⁴⁰⁵ Cf. ib. Para el texto de *Carmen de compositis medicaminibus* cf. CHOULANT, 1826.

posee el dinero; a continuación Pola, en lo que sería la segunda parte (vv. 127-158), comenta la impresión que le han producido las palabras del abogado (vv. 127-132), introduce luego una invectiva contra la avaricia del dinero (vv. 133-140) y concluye también ella hablando de la omnipotencia del dinero (vv. 141-158).

Así pues, la primera de estas críticas se encuentra en los vv. 109-126, donde Fulcón afirma lo siguiente:

Denarius bonus est socius: quidquid petis illi
 110 *dat tibi; denario cuncta patrare potes.*
 Denario veniet tibi piscis ab equore, monte
 caprea, perdices aere, vepre lepus;
 denario medicus patienti consulit egro,
 litigiosorum iura patronus agit;
 115 *laetificat tristes, miseros solatur, inertes*
 sollicitat, claudos currere sepe facit;
 ventre famem, de fauce sitim, de pectore curas
 eripit, iratos pacificare solet.
 Denario stultus sapiens, inhonestus honestus,
 120 *rusticus ingenuus est reprobisque probus;*
 presbiteros cantare facit sollempniter, altam
 ponit eis mensam, delitiosa parat.
 Astra prius quam denarii preconia ferrem:
 reice denarium, gratia queque perit.
 125 *Ergo datum tibi denarium pro munere tolle,*
 hoc sine commemorans orbe vale re nichil”.

Con estas palabras el abogado quiere mostrar a Pola todo lo que puede conseguir gracias a las riquezas. Los versos, lógicamente, deben ser interpretados por el lector como una sátira contra el dinero y, por eso mismo y a tenor de todo lo expuesto en este trabajo, se puede afirmar que Fulcón, con este parlamento, no queda caracterizado precisamente de una forma positiva⁴⁰⁶. Ya en el primer dístico Fulcón expone su idea principal, que con el dinero se puede lograr todo lo que uno quiera. Luego, para corroborar esta afirmación,

⁴⁰⁶ Sobre la sátira contra Fulcón, cf. infra el análisis de *De Paulino et Polla* en “Los juristas”.

introduce unos *adýnata* o hechos imposibles como son que, gracias al dinero, vendrán a uno, por sí solos, los peces desde el agua, las cabras desde el monte, las perdices desde el aire y las liebres desde las zarzas.

Los vv. 113-114 resultan especialmente relevantes para el presente estudio ya que en ellos se critica explícitamente la actitud de los médicos y de los juristas, que no hacen su trabajo movidos por la salud del enfermo o por la justicia respectivamente, sino por afán de dinero⁴⁰⁷.

Fulcón, con unas palabras de reminiscencias evangélicas, afirma en los vv. 115-116 que el dinero es capaz hasta de obrar milagros: alegra a los tristes, conforta a los desdichados, mueve a los holgazanes y hace correr a los cojos⁴⁰⁸. Y en el dístico siguiente añade que es capaz de quitar el hambre, la sed y las preocupaciones, e incluso de calmar a los irritados⁴⁰⁹. Ricardo de Venosa parece basarse para la cláusula del hexámetro en Verg., *Aen.* VI 85 (*Dardanidae venient (mitte hanc de pectore curam)*).

A continuación el abogado explica cómo el dinero altera el orden justo de las cosas. Así, en los vv. 119-120, le hace ver a Pola que, gracias al dinero, el ignorante se convierte en sabio, el deshonesto en honesto, el campesino en noble y el malo en bueno⁴¹⁰. En los vv. 121-122 sostiene que el dinero hace que los sacerdotes canten solemnemente y que la gente les invite a succulentas comidas⁴¹¹.

El parlamento acaba con los vv. 123-126 donde Fulcón le reitera a Pola que acepte el dinero, ya que sin él es imposible gozar de alguna consideración en el mundo. Ricardo de Venosa puede tomar la cláusula del v. 125 de Ovidio, en concreto de *Rem.* 277 (*ne*

⁴⁰⁷ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los juristas” y “Los médicos”.

⁴⁰⁸ Sobre estos versos también cf. supra el análisis de *Miles gloriosus* en “La atracción de lujo”.

⁴⁰⁹ Sobre *De Paulino et Polla* 118 cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *De more medicorum* 284.

⁴¹⁰ Sobre *De Paulino et Polla* 119 cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *De more medicorum* 287-288.

⁴¹¹ Para la relación entre la música y el dinero en las comedias elegíacas cf. supra el análisis de *Miles gloriosus* 83-84 en “La omnipotencia del dinero”. Sobre esta crítica a los presbíteros también cf. infra “El clero”.

properes, oro; spatium pro munere posco) y *Met.* II 99 (*non honor est: poenam, Phaeton, pro munere poscis!*).

A continuación el poeta introduce la larga respuesta de Pola, que se extiende del v. 127 al v. 158. En primer lugar, en los vv. 127-132 (*vase bono bonus exit odor: sapientis ab ore / non manare nisi provida verba solent. / Ut requies fessum recreat, potus sitientem, / dulcia sic pectus famina vestra meum. / Ausculto miranda tamen quia denarium tu / commendas, rectum qui violare solet*), la anciana, haciendo gala de un aplastante sentido común, afirma que ha escuchado sus palabras como se escuchan las palabras de un sabio y que la han reconfortado en su interior pero que, sin embargo, no entiende cómo puede alabar el dinero cuando éste suele corromper tanto. Ricardo de Venosa puede inspirarse para el v. 127 en Hor., *Epist.* I 2, 54 (*sincerum est nisi vas, quodcumque infundit acescit*), aunque la cláusula puede estar tomada de Verg., *Aen.* VII 118 (*prima tulit finem, primamque loquentis ab ore*). También hay que hacer notar la relación del v. 129 con *Geta* 269 (*supprime clamorem, sine iam requiescere fessos!*).

Acto seguido Pola introduce los vv. 133-140:

*Huius avaritia virtus corrumpitur omnis,
non peior clades moribus esse potest;*

135 *huius avaritia monachus periurus habetur,
iuratus proprium nil retinere sibi;
huius avaritia iudex discedit ab equo,
sepe reos solvens innocuosque ligans;
huius avaritia testis non testificatur*

140 *quod debet: dicit pessima, vera tacet.*

Aquí la anciana trata de hacer ver a Fulcón los desórdenes que provoca la desmesurada sed de dinero. Para la composición de estos versos el poeta usa la anáfora de *huius avaritia*, la misma que, como se ha visto antes, aparece también en *De more medicorum* 315, 319, 321, 323, 325, 327, 329, 331, 333, 335 y 337⁴¹².

⁴¹² Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de estos versos.

El primer dístico tiene un carácter más general y en él se afirma que por culpa de la avaricia cualquier virtud se corrompe. En los 135-136, en una nueva crítica contra el clero, Pola sostiene que la avaricia provoca que el monje se convierta en un perjurio al jurar que él no tiene nada⁴¹³. En los vv. 137-140 dirige una invectiva contra el mundo de los juristas -un lugar más que recurrente en la obra de Ricardo de Venosa- y denuncia que el ansia de riquezas hace que el juez se aparte de la justicia y que los testigos no digan la verdad⁴¹⁴.

Por último, Pola pronuncia unas palabras contra la omnipotencia del dinero:

*Denario castella simul produntur et urbes,
denario falli sepe puella solet;
denario quondam qui non erat efficitur fur,
et bonus ante nimis incipit esse malus;*

145 *denario sedes maculatur pontificalis,
cum non ex meritis, sed magis ere datur.*

*Non prodesse solet, potius sed nummus obesse
moribus: hoc virtus sepius icta cadit.*

Virtutes habeas, virtutum dote nitescas:

150 *has retinens, omni tempore dives eris.*

*Virtutum titulis qui non splendescit, egenus
semper erit, dives sit licet ere nimis;*

*non in denariis multis opulentia, verum
in cordis potius nobilitate manet;*

155 *semper erit locuples animo qui dives habetur,
cordis egens mediis est sitibundus aquis.*

*Moribus ergo magis quam nummis spem tibi pone:
denario falli, non probitate potes.*

Esta sátira contra el poder absoluto del dinero comienza con la repetición en anáfora de la palabra *denario*, un recurso que con una *variatio* aparece también en *Carmina Burana*

⁴¹³ Para el análisis de estos versos también cf. infra “El clero”.

⁴¹⁴ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los juristas”. Asimismo sobre *De Paulino et Polla* 137 y 139-140 cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *De more medicorum* 321 y 323-324 respectivamente. Sobre *De Paulino et Polla* 138 cf. supra el análisis de *Alda* 218 en “La omnipotencia del dinero”.

11 y en *De more medicorum* 291 y 293⁴¹⁵. La anciana empieza a poner ejemplos de las desgracias y desórdenes, fundamentalmente de carácter moral, que existen en el mundo por culpa del dinero. En los vv. 141-142 sostiene que él es el causante de que ciudades y fortificaciones se vean traicionadas y que de las mujeres se corrompan. El pentámetro, tanto por el sentido como la posición de *puella* dentro del esquema métrico, puede tener relación con *Pamphilus* 416 (*his male seduci queque puella timet*).

En el dístico siguiente Pola, insistiendo en la perversión moral que genera el dinero, denuncia que él es el causante de que alguien se convierta en un ladrón o en un malvado. Incluso, como afirma en los vv. 145-146, la corrupción llega hasta la sede pontificia, que es ocupada no de acuerdo a los méritos sino al dinero⁴¹⁶.

Desde este momento las palabras de Pola adquieren un tono más moralizante. En los vv. 147-148 la anciana explica que el dinero favorece la corrupción de las costumbres y que, por su culpa, desaparece la virtud. Sostiene, en los vv. 149-152, que la verdadera riqueza está precisamente en cultivar la virtud: el que no es virtuoso, aunque tenga mucho dinero, siempre será pobre⁴¹⁷. En los vv. 153-156 Pola insiste en la misma idea al afirmar que la riqueza de verdad se halla en la nobleza de ánimo: el que tiene un corazón pobre es como el que tiene sed estando rodeado de agua. El v. 155 recuerda a Ps. Cato, *Dist.* IV 1 (*despice divitias si vis animo esse beatus / quas qui suspiciunt, mendicant semper avari*). Por su parte, el v. 156 parece aludir al mito de Tántalo y puede estar basado en Ov., *Am.* III 12, 30 (*proditor in medio Tantalus amne sitit*) y *Met.* IX 761 (*nec mihi continget; mediis sitiemus in undis*), aunque también hay que tener en cuenta a Hor., *Sat.* I 1, 68-69 (*Tantalus a labris sitiens fugientia captat / flumina -quid rides? Mutato nomine de te*)⁴¹⁸.

⁴¹⁵ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de estos versos.

⁴¹⁶ Para el análisis de estos versos también cf. infra “El clero”.

⁴¹⁷ Sobre los *De Paulino et Polla* 151-152 cf. también supra el análisis de *Rapularius II* 136 en “La ambición desmedida de riquezas”.

⁴¹⁸ Sobre el uso del mito de Tántalo en las comedias elegíacas cf. supra el análisis de *Rapularius I* 186 en “La ambición desmedida de riquezas”.

Como consecuencia de todo esto, Pola concluye diciendo que hay que poner la esperanza en un buen comportamiento y no en el dinero, ya que éste, usando las mismas palabras que en el v. 142, puede engañar.

En fin, los dos pasajes aquí analizados, *De more medicorum* 261-346 y *De Paulino et Polla* 109-158, siguen, como ya se ha señalado, una tradición literaria bastante consistente en la Baja Edad Media. Se enmarcan asimismo en los ataques más que frecuentes que, como se ha estudiado en estas páginas, los autores de las comedias elegíacas dirigen contra el dinero y la avaricia; no obstante, por su extensión y complejidad gozan de una personalidad singular dentro de este corpus medieval. A pesar de que las relaciones entre un pasaje y otro son estrechas, y de que las dos comedias son de origen italiano y pertenecen a la misma época, sin embargo no es posible establecer la prioridad de una sobre otra.

III. LA CRÍTICA A LOS ÁMBITOS DE PODER

1. CONSIDERACIONES SOBRE LA CRÍTICA A LOS ÁMBITOS DE PODER

Otro punto en el que hay que detenerse es el reflejo que, desde una perspectiva crítica, las comedias elegíacas van a hacer de los diferentes estamentos sociales. Como se ha visto, estas piezas medievales fueron compuestas en un ambiente culto, en un contexto marcado por el renacimiento cultural y económico del siglo XII que llevaría consigo una significativa transformación social.

Durante los ss. X y XI el sistema feudal se encontraba en la Europa medieval en su momento de mayor estabilidad⁴¹⁹. La sociedad había ido consolidando el rígido esquema trifuncional de clérigos -encargados de rezar-, nobles -de proteger-, y siervos -de trabajar-. El resultado final de esta estructura era una sociedad profundamente jerarquizada. La nobleza, a su vez, se escalonaba en una pirámide que iba desde el rey hasta los escuderos, pasando por los príncipes, duques, condes, marqueses, grandes señores, pequeños señores y caballeros. La relación entre unos y otros era de vasallaje, un pacto sinalagmático con su señor, fundamentado básicamente en el servicio a cambio de protección, pues estas relaciones sociales estaban ligadas normalmente a un territorio que debía ser trabajado y defendido. En este sentido es importante destacar que la superioridad de un hombre libre sobre otro se debía principalmente al poder militar. Así, el *dominus*, *potens* o simplemente *homo*, ejercía de *miles* o tenía que delegar sus funciones en varios de ellos.

Sin embargo esta antigua división de clases sociales va a ser superada a partir del s. XII. Los cambios sociales, culturales, económicos, etc. que se empiezan a producir ya desde la segunda mitad del s. XI, y sobre todo en el s. XII, han llevado a muchos autores a hablar de un verdadero renacimiento⁴²⁰. El nuevo auge que cobran las ciudades y las diferentes profesiones que en ellas se desarrollan, el crecimiento económico y el aumento demográfico, la facilidad para el intercambio y el progreso comercial, la seguridad política,

⁴¹⁹ Para una reciente puesta al día sobre el concepto de feudalismo cf. AGUADÉ NIETO, 2002, al que seguimos aquí en las referencias a esta institución.

⁴²⁰ Sobre los principales rasgos del renacimiento del s. XII, cf. HASKINS, 1955, que fue el primero en aplicar el término renacimiento a dicho siglo. Cf. también VERGER, 1973, pp. 15-25 y SOTO RÁBANOS, 2000.

el fortalecimiento de las escuelas urbanas y el nacimiento de las primeras universidades, la consecuente proliferación de obras filosóficas, teológicas y jurídicas, la sistematización del pensamiento, los nuevos avances técnicos en arquitectura, etc. son los factores que poco a poco van a ir originando un nuevo entramado de relaciones personales de carácter económico y cultural que acabará cambiando el orden social. Así, como consecuencia del desarrollo económico, empieza a florecer una nueva y poderosa clase social en las ciudades, la burguesía, que será vista por el mundo de la nobleza como una amenaza.

Todo el saber de la Antigüedad, que durante al Alta Edad Media había permanecido a salvo en formato de códice en los monasterios, ahora va a ir trasladándose paulatinamente a las escuelas urbanas, verdadera semilla de lo que serán las primeras universidades. En efecto, las escuelas urbanas, catedralicias o episcopales, a cargo de las iglesias catedrales o de los obispos, se van a ver reforzadas fundamentalmente por un riquísimo material humano, que inspirado en nuevas formas de espiritualidad, se va a desplazar de los monasterios a las ciudades. En consecuencia, estas escuelas urbanas, insertadas en el corazón de unas prósperas ciudades, dejan de impartir solo una enseñanza básica y media, y llegan a ser verdaderos centros intelectuales de los que surgirán las universidades.

Es en este contexto de renacimiento social, económico, cultural, etc., en el que se escriben precisamente las comedias elegíacas. Las personas que las escribieron eran intelectuales, a los que se les llamaba normalmente con el nombre de *clerici*, lo cual no significa que sean sacerdotes, sino que también la palabra *clericus* denominaba a los alumnos universitarios que sólo habían recibido las órdenes menores y, en general, a cualquier persona que supiera escribir⁴²¹. Estos autores habían estudiado con no poca profundidad la lengua, la literatura y la métrica latina. Eran personas de una gran erudición, que conocían de manera directa o indirecta, a través de florilegios o de otros autores, a los grandes clásicos latinos, y a la vez, como es propio de una inquieta vida intelectual, estaban preocupados por los problemas de su época y las diferentes vicisitudes de su tiempo. En ese marco es fácil entender el reflejo, no carente de distorsiones, que la sociedad del momento va a tener en estas composiciones medievales, máxime si se tiene en cuenta que estas obras

están ligadas al género de la comedia, que se ha caracterizado siempre por su componente de análisis y crítica social.

Así, a lo largo de los versos de las comedias elegíacas puede observarse cómo sus autores, *clerici* en el sentido antes expuesto, critican en mayor o menor medida a todos los estamentos sociales. Los nobles en su compleja jerarquía, desde el rey al simple caballero, los propios clérigos y los demás hombres de iglesia, la incipiente burguesía y las profesiones prestigiosas como la abogacía o la medicina, y también los campesinos y criados, todos ellos, en fin, serán objeto de duras y reiteradas invectivas en estas composiciones medievales. Por último, hay que destacar también los ataques que en estas obras aparecen dirigidos contra la mujer en los diferentes papeles que desempeñaba en la sociedad del momento.

⁴²¹ Cf. especialmente RASHDALL, 1997, vol. III, pp. 393-395; VERGER, 2001, p. 206, n. 213 y pp. 225-229; CLARAMUNT RODRÍGUEZ, 2000, p. 135; y MARCOS CASQUERO, 2010, pp. 154-156.

2. LA CRÍTICA A LOS NOBLES

El número de sátiras que las comedias elegíacas dirigen contra los nobles es muy elevado, y en algunas comedias llegan a constituir el hilo argumental básico de la composición. La nobleza en toda su amplia jerarquía, desde el rey hasta los caballeros, sufre las invectivas de estos autores medievales desde los mismos comienzos del género.

Se ha dividido esta investigación en tres apartados: en primer lugar se estudiará la terminología utilizada por las comedias elegíacas para referirse al ámbito de la nobleza; a continuación se analizarán las críticas contra los nobles en dos grandes bloques, por un lado las dirigidas contra los reyes y sus herederos, y por otro las que atacan a los caballeros en general, si bien es cierto que los defectos y vicios que se denuncian son normalmente de la misma naturaleza.

2.1. Terminología referida a los nobles

Un preámbulo necesario antes de acometer el estudio pormenorizado de las invectivas contra la nobleza, es detenerse en cuáles son los términos más utilizados por estas comedias referidos a este ámbito social. Sin duda, este análisis permitirá realizar una aproximación tanto al pensamiento de estos autores como a la compleja sociedad criticada en sus versos. Tal como se hizo a propósito del dinero y la avaricia, este estudio se realizará atendiendo únicamente a aquellas palabras que son más específicas de este campo léxico, descartando las que su cercanía al ámbito de la nobleza depende sobre todo del contexto. Asimismo, tal como se realizó en las relaciones anteriores, los términos aquí expuestos se ordenarán en función de su pertenencia al plano nominal, adjetival y verbal.

Por lo que se refiere al plano nominal hay que destacar los siguientes:

Arma: *De nuntio sagaci* 3; *Pamphilus* 14, 415 y 573; *Rapularius II* 189; *Rapularius I* 277; *Geta* 8, 463, 466, 467, 481 y 501; *Aulularia* 465 y 718; *Babio* 170 y 398; *De Afra et Milone* 58, 59 y 194; *Lidia* 240; *Miles gloriosus* 128; *De Paulino et Polla* 254, 390, 865 y 930; y *De uxore cerdonis* 372 y 402.

Aula: *Pamphilus* 27; *Rapularius II* 51; *Rapularius I* 65; *Lidia* 121, 294, 377 y 390; *Miles gloriosus* 9, 205, 206, 228 y 267; y *Asinarius* 133.

Bellum: *Pamphilus* 631, 633 y 776; *De Lombardo et lumaca* 10, 11, 16 y 31, y línea (del apéndice en prosa) 13; *Rapularius I* 109; *Geta* 473 y 482; *De Afra et Milone* 111; *Baucis et Traso* 223 y 225; *Miles gloriosus* 207; *De tribus puellis* 79 (dos veces); *De more medicorum* 283; *De Paulino et Polla* 671 y 862; y *De uxore cerdonis* 290 y 398.

Cassis: *De Paulino et Polla* 863.

Castellum: *De Paulino et Polla* 141.

Castra: *De nuntio sagaci* 5; *Rapularius I* 58; *De Afra et Milone* 126; *De tribus puellis* 156; y *Asinarius* 170.

Clava: *Babio* 8 y 349; y *De Paulino et Polla* 864.

Clypeus: *De Lombardo et lumaca* 11 y línea (del apéndice en prosa) 6⁴²²; *De Afra et Milone* 140; *Miles gloriosus* 280; y *De Paulino et Polla* 863.

Cohors: *Babio* 125; *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria* 178; *Asinarius* 170; y *De Paulino et Polla* 845.

Diadema: *Asinarius* 37, 97 y 99.

⁴²² En el apéndice aparece con y (*erat enim armata cornibus et tecta clypeo*).

Domicella: *Asinarius* 191, 205, 212, 216 y 305.

Domicellus: *Asinarius* 43, 53, 56, 60, 62, 75 y 111.

Domina: *Pamphilus* 58, 128, 196 y 238; *Geta* 45; *Babio* 63 y 385; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 81; *De Afra et Milone* 105; *Lidia* 91, 175 y 181; y *De tribus puellis* 52, 195, 225, 225 y 274.

Dominus: *Pamphilus* 12, 16, 68 y 770; *De clericis et rustico* 23; *Rapularius II* 53 y 70; *Rapularius I* 39, 67, 95, 113, 121 y 205; *Geta* 8 y 41; *Aulularia* 189, 193, 194 y 195; *Babio* líneas (de la introducción en prosa) 12, 13 y 15, y vv. 125, 140 y 147; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 75, 190 y 196; *De Afra et Milone* 151; *Alda* 32⁴²³, 202; *Lidia* 181; *Baucis et Traso* 107, 113, 131, 186, 196, 203, 219, 249, 263 y 301; *Miles gloriosus* 56, 80, 234 y 343; *De more medicorum* 76, 77, 98, 129 y 295; *Asinarius* 70, 76, 79, 118b, 355 y 359; *De Paulino et Polla* 209, 268, 456, 477, 930 y 995; y *De uxore cerdonis* 157.

Dux: *Pamphilus* 27 y 309; *Aulularia* 518; *De Afra et Milone* 72, 196, 201 y 243; *Lidia* 31, 32, 43, 44, 81 (dos veces), 85, 87, 121, 253, 258, 260, 263, 264, 294, 302, 310, 314, 317, 322, 327, 350, 383, 392, 395, 397, 402, 409, 412, 418, 435, 467, 476, 483, 499, 500, 508, 513, 516, 517, 523, 525, 527, 529, 545, 547, 551 y 554; *Baucis et Traso* 108, 174 y 265; *Miles gloriosus* 353; *De more medicorum* 285; y *De Paulino et Polla* 193, 1109, 1114, 1116, 1118, 1120, 1121 y 1137.

Ensis: *Geta* 482; *Babio* 98; *De Afra et Milone* 146; *Baucis et Traso* 224; *Miles gloriosus* 130, 131, 183, 184, 200 y 204; *De mercatore* 82; y *Asinarius* 398.

⁴²³ BERTINI, 1998b, edita de la siguiente manera *Alda* 29-32: *Fusus in amplexus parientis coniugis, Ulfus / iratos queritur in sua dampna deos; / "Accidit -Ulfus ait- solummodo prosperitatis / hoc domini, quod nil prosperitatis habet"*. Sin embargo la variante *hoc domini*, como BERTINI reseña en su aparato crítico, no aparece en los mss. y eds., que en su lugar ofrecen *hoc homini*. El editor italiano no manifiesta los motivos que le llevan desechar esta lectura, que se entiende bastante mejor y que de hecho es la que él sigue en su traducción: *Strettamente abbracciato alla moglie che sta partorendo, Ulfo si lamenta contro gli dèi, adirati a suo danno: "L'uomo ha un'unica possibilità di benessere, -efferma- quella di non godere di alcun benessere"*. Tal vez la manera de darle un sentido a la lectura latina de BERTINI sea, teniendo presente el contexto, refiriendo *domini* a Dios. Cf. infra, en este mismo apartado, otros ejemplos en los que la palabra *dominus* se usa de forma semejante.

Eques: *Pamphilus* 92; *Rapularius II* 384; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 6; *Lidia* 31; y *Miles gloriosus* 3, 24, 27, 49, 55, 60, 64, 120, 128, 162, 182, 191, 225, 241, 253, 268, 290 y 306.

Ferita⁴²⁴: *De Paulino et Polla* 853 y 1051.

Gladius: *De Lombardo et lumaca* línea (del apéndice en prosa) 4; *Rapularius I* 104 y 105; *Geta* 463, 468, 503 y 512; *Babio* 240; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 176; *De Afra et Milone* 226; *De Paulino et Polla* 493 y 864; y *De uxore cerdonis* 107 y 352.

Hasta: *De Paulino et Polla* 864.

Hera: *Geta* 69 y 73; y *Lidia* 143 y 276.

Herus: *Geta* 161, 379 y 475; *Aulularia* 251; *Alda* 298; y *Miles gloriosus* 344.

Honor: *De nuntio sagaci* 279; *Pamphilus* 215, 218, 359 y 413; *Rapularius I* 49, 92, 169, 173 y 268; *Aulularia* 528 y 568; *Babio* 232; *De Afra et Milone* 8, 45, 77, 85 y 162; *Alda* 466; *Lidia* 23 y 514; *Baucis et Traso* 34; *Miles gloriosus* 58; *De mercatore* 25; *De tribus puellis* 114 y 152; *De more medicorum* 119, 263, 291 y 292; *Asinarius* 39, 103, 206, 239, 269, 291 y 401; *De Paulino et Polla* 381, 383, 385, 386, 402, 551, 910, 913, 915, 918, 927, 935 y 937; y *De uxore cerdonis* 138, 248 y 409.

Imperium: *Pamphilus* 26, 308, 330, 486 y 635; *Rapularius I* 82; *Aulularia* 158, 196 y 614; *De Afra et Milone* 54; *Baucis et Traso* 212; *Asinarius* 5; y *De uxore cerdonis* 348.

Lancea: *De Lombardo et lumaca* línea (del apéndice en prosa) 4.

Lorica: *De Paulino et Polla* 863.

Maiestas: *Rapularius I* 89; *Aulularia* 571; *De Afra et Milone* 83; *Asinarius* 5 y 273; y *De Paulino et Polla* 12.

Miles: *De nuntio sagaci* 12; *Pamphilus* 635; *Rapularius II* 5, 8, 70, 82, 89, 90 y 127; *Rapularius I* 5, 84 (dos veces), 85, 166, 201, 204, 205 y 249; *Babio* línea (de la introducción en prosa) 12 y v. 398; *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria* 22; *Lidia* 221, 239 y 281; *Baucis et Traso* 33, 34, 121, 225 (dos veces) y 254; *Miles gloriosus* título, 2, 14, 33, 39, 151, 178, 179, 246, 267 y 336; *Asinarius* 181; y *De Paulino et Polla* 168, 191, 387, 390 y 767.

Militia: *Rapularius II* 3 y 87; *Rapularius I* 3 y 104; *Lidia* 242; *Miles gloriosus* 312; y *Asinarius* 173 y 225.

Mucro: *Geta* 506; y *De Paulino et Polla* 864.

Nobilitas: *Rapularius II* 78 y 79; *Rapularius I* 85; *Aulularia* 514; *De Afra et Milone* 154; *Asinarius* 4, 19 y 180; y *De Paulino et Polla* 154, 888, 958, 960 y 961.

Pharetra: *De nuntio sagaci* 4; y *De Paulino et Polla* 863.

Praeses: *De Afra et Milone* 196; y *De Paulino et Polla* 1084 y 1086.

Princeps: *Pamphilus* 89; *Rapularius I* 116; *Babio* 22; y *De Afra et Milone* 58 y 88.

Procer: *De mercatore* 24; y *De Paulino et Polla* 399.

Proelium: *De nuntio sagaci* 13 y 111; *Geta* 473; y *Alda* 506.

⁴²⁴ Cf. DU CANGE et alii, 1883-1887, vol. III, col. 439a. Este término también se ha incluido en el estudio del léxico propio de los médicos. Cf. infra “Terminología referida a los médicos”.

Pugna: *De Lombardo et lumaca* 17 y 21; *Miles gloriosus* 220; y *De Paulino et Polla* 192 y 671.

Quirites⁴²⁵: *Rapularius II* 189; y *Rapularius I* 221.

Regia: *De Afra et Milone* 54; y *Miles gloriosus* 143 y 252.

Regina: *De nuntio sagaci* 279; *Rapularius II* 182 y 197; *Rapularius I* 214; *De tribus puellis* 59; y *Asinarius* 11, 33, 163 y 171.

Regnum: *De nuntio sagaci* 112; *Rapularius I* 90; *Geta* 346; *Aulularia* 396; *Miles gloriosus* 61; *Asinarius* 3, 10, 19, 36, 43, 45, 78, 97, 103, 123, 128, 250, 269, 391, 395, 399, 400 y 402; y *De Paulino et Polla* 470, 585, 776 (dos veces), 928 y 1109.

Rex: *De nuntio sagaci* 108, 109, 110, 111, 113 y 245; *Pamphilus* 27; *Rapularius II* 45, 46, 52, 56, 58, 67, 91, 98, 99, 100, 110, 114, 117, 170, 176, 177, 180, 181, 185, 197, 198, 199, 214 y 240; *Rapularius I* 47, 48, 49, 56, 59, 61, 64, 65, 66, 68, 70, 81, 101, 117, 118, 123, 125, 129, 133, 142, 163, 191, 192, 194, 202, 203, 206, 207, 209, 212, 213, 217, 227, 229, 231, 249 y 252; *Aulularia* 515 y 593; *Babio* 64 y 425; *Pamphilus*, *Gliscerium* et *Birria* 147 y 203; *De Afra et Milone* 51, 53, 55, 57 (dos veces), 64, 65, 67, 69, 83, 121, 123, 127 (tres veces), 133, 135, 141, 150, 161, 162 (dos veces), 168, 169, 221, 228 y 235; *Baucis et Traso* 212; *De more medicorum* 285, 295 (dos veces) y 319; *Asinarius* 1, 2, 31, 36, 40, 57, 70, 98, 118a, 123, 139, 149, 151, 155, 157, 158, 161, 171, 186, 187, 188, 189, 193, 201, 207, 209, 223, 229, 234, 235, 253, 261, 265, 268, 271, 274, 275, 287, 290, 304, 341, 343, 346, 347 (tres veces), 367, 369, 373, 378, 379, 385, 398 y 402 (dos veces); y *De Paulino et Polla* 395, 398, 767 y 1055.

Sagitta: *Pamphilus* 65; *De tribus puellis* 23; *De Paulino et Polla* 864; y *De uxore cerdonis* 221.

Sceptrum: *De Afra et Milone* 54 y 139; y *De tribus puellis* 124.

Solium: *Aulularia* 359 y 567; *De tribus puellis* 222 y 226; y *Asinarius* 36.

Telum: *De nuntio sagaci* 19 y 149; *Pamphilus* 1, 41 y 42; *De Lombardo et lumaca* 49; *Geta* 464, 475 y 485; *Miles gloriosus* 276; y *De Paulino et Polla* 634 y 862.

Thronus: *De Afra et Milone* 164.

Vulnus⁴²⁶: *De nuntio sagaci* 5 y 10; *Pamphilus* 43, 45, 66, 415, 584, 624, 632 y 776; *Rapularius II* 140⁴²⁷ y 225; *Geta* 484; *Babio* 176 y 460; *Alda* 175, 330 y 556; *Lidia* 54 y 214; *Miles gloriosus* 136, 194, 278 y 357; *De Paulino et Polla* 634; y *De uxore cerdonis* 41, 45 y 50.

Por lo que se refiere a los adjetivos hay que mencionar:

Aulicus: *Asinarius* 44.

Bellicus: *Rapularius I* 221; y *De Paulino et Polla* 666.

Equester: *Rapularius II* 308.

Gentilis⁴²⁸: *De Paulino et Polla* 393 y 901.

Herilis: *Pamphilus* 707; y *Lidia* 349.

⁴²⁵ En la Edad Media se utilizaba este término para referirse a nobles, caballeros, etc. Cf. DU CANGE et alii, 1883-1887, vol. VI, col. 617a.

⁴²⁶ Este término también se ha incluido en el estudio del léxico propio de los médicos. Cf. infra “Terminología referida a los médicos”.

⁴²⁷ GATTI, 1998a, edita *volnus* (*forte salutiferum volnus et ipsa dabunt*).

⁴²⁸ Sobre el uso de esta palabra para designar a los nobles en la Edad Media cf. DU CANGE et alii, 1883-1887, vol. IV, col. 056c.

Imperialis: *Rapularius II* 208; *Rapularius I* 121 y 230; *De Afra et Milone* 52 y 138; y *Asinarius* 74 y 354.

Imperiosus: *Aulularia* 330; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 116; *De Afra et Milone* 88; y *Alda* 234.

Nobilis: *De nuntio sagaci* 38, 65, 93, 246 y 282; *Pamphilus* 47 y 393 (dos veces); *Rapularius II* 343; *Rapularius I* 83; *Aulularia* 332 y 514; *De Afra et Milone* 74 y 76; *Alda* 452; *De more medicorum* 290; *Asinarius* 40 y 311; y *De Paulino et Polla* 359 y 931.

Regalis: *De nuntio sagaci* 278; *Rapularius I* 215 y 372; *De Afra et Milone* 73, 85 y 149; y *Asinarius* 133, 169 y 171.

Regius: *Rapularius I* 58, 198 y 223; *De Afra et Milone* 56, 150 y 197; y *Asinarius* 183, 264 y 273.

En el plano verbal:

Armo: *De Lombardo et lumaca* 22 y líneas (del apéndice en prosa) 1 y 6; *Rapularius II* 265 y 294; *Rapularius I* 306; *Geta* 501 y 505; *Aulularia* 671; *De Afra et Milone* 62 y 188; y *Miles gloriosus* 185.

Bellor: *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 191.

Defendo: *Aulularia* 671; *De Afra et Milone* 153; y *De Paulino et Polla* 866.

Dominor: *Miles gloriosus* 28; *De more medicorum* 286 y 295; *De Paulino et Polla* 76, 465 y 940; y *De uxore cerdonis* 248.

Expugno: *De Paulino et Polla* 839.

Ferio: *De nuntio sagaci* 386 (dos veces); *Pamphilus* 3; *Rapularius II* 12 y 300; *Rapularius I* 10; *Babio* 470; *Lidia* 124; *Baucis et Traso* 166, 233 y 234; *Miles gloriosus* 219 y 353; *Asinarius* 140; y *De Paulino et Polla* 674, 868 y 1096.

Honoro: *Baucis et Traso* 2 y 270; *De more medicorum* 293 y 294; y *De Paulino et Polla* 381, 392 y 916.

Impero: *Geta* 83; *Aulularia* 89 y 329; *Babio* 309; *De Afra et Milone* 58; *Baucis et Traso* 137; y *De more medicorum* 286.

Milito: *Pamphilus* 406; *Rapularius II* 9 y 91; *Babio* 397; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 24; *De Afra et Milone* 44 y 49; y *Miles gloriosus* 14.

Munio: *De Lombardo et lumaca* línea (del apéndice en prosa) 4; *Aulularia* 627 y 633; *Alda* 192; y *Asinarius* 308.

Nobilito: *De more medicorum* 301; *Asinarius* 6; y *De Paulino et Polla* 956 y 964.

Praemunio: *De clericis et rustico* 39.

Pugno: *De nuntio sagaci* 292; *De Lombardo et lumaca* 12, 23 y 24; *Babio* 171; *Miles gloriosus* 189, 208, 295 y 346; y *De Paulino et Polla* 665.

Rebello: *Pamphilus* 625.

Regno: *Pamphilus* 146; y *Geta* 133.

Rego: *Alda* 544; *Asinarius* 180 y 402; y *De Paulino et Polla* 19, 191 y 326.

Repugno: *Pamphilus* 626 y 630; y *De uxore cerdonis* 388.

Vulnero: *Pamphilus* 1 y 564; y *Miles gloriosus* 130.

De los datos aquí expuestos se pueden sacar algunas conclusiones. Así, por lo que se refiere al plano de los sustantivos, los que se hallan en un mayor número de comedias son *dominus*, *honor*, *arma*, *rex*, *bellum*, *miles*, *vulnus*, *dux* y *gladius*. Pero el estudio resulta mucho más revelador si previamente se clasifican los sustantivos atendiendo a su significación. Así, resulta interesante detenerse en aquellos términos utilizados habitualmente para denominar a las personas individuales o clases que constituyen el estamento social de la nobleza. Destacan, siguiendo un orden alfabético, *cohors*, *dux*, *eques*, *miles*, *militia*, *praeses*, *princeps*, *procer*, *quirites*, *regina* y *rex*. También hay que tener en cuenta palabras como *domicella* y *domicellus*, *domina* y *dominus*, *hera* y *herus*, con las que frecuentemente se marca la relación con un subordinado. Por su parte, *maiestas* es un término usado para referirse a la cualidad propia del rey y sólo en *Asinarius* 273 (*advocat ergo suam maiestas regia natam*) se utiliza para designar directamente al monarca. Lo mismo sucede con la palabra *nobilitas*, que expresa siempre la cualidad del noble, salvo en *Rapularius II* 78 (*et titulo careo nobilitatis ego*) y *Asinarius* 180 (*urbana potius nobilitate regor*), donde más bien parece aludir a la clase social⁴²⁹.

De los sustantivos que se refieren directamente a las personas que forman parte de la nobleza, los que aparecen en más comedias son *rex*, *miles* y *dux*. De entre los tres, el que se usa más veces es *rex*. Merece la pena, por tanto, hacer aquí algunas consideraciones sobre la utilización de esta palabra en las comedias elegíacas. El término *rex* aparece en doce de las ventidós comedias. Este hecho, con las necesarias matizaciones, denota el interés de este corpus medieval por reflejar la situación social y política, algo que ciertamente sucede pero desde una perspectiva crítica. *Rapularius I y II*, *De Afra et Milone* y *Asinarius* son las comedias donde más veces aparece esta palabra, lo que puede arrojar algo de luz a la hora de interpretar correctamente estas obras. En efecto, como podrá verse, la crítica a los reyes tiene una importancia fundamental en estas comedias en particular. Algunas de estas composiciones destacan también por el uso de los sustantivos *regina* y *regnum*, y de los adjetivos *regalis* y *regius*.

También hay que añadir que el uso de la palabra *rex* marca muy bien las dos partes en las que se divide *Rapularius II* y *Rapularius I*. Así, en *Rapularius II*, una comedia de 388 vv., la palabra *rex* se utiliza asiduamente en veinticuatro ocasiones hasta el v. 240, para luego no volverse a usar. Sucede lo mismo, incluso de una manera más evidente, en *Rapularius I*, de 442 vv., donde *rex* se utiliza en treinta y siete ocasiones y por última vez en el v. 252.

Dentro de los sustantivos utilizados para denominar a los nobles se halla *eques*. El término sólo aparece, atendiendo a una posible ordenación cronológica de las comedias, en *Pamphilus*, *Rapularius II*, *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria*, *Lidia* y *Miles gloriosus*. Llama la atención, sin embargo, cómo en las tres primeras comedias aparece siempre en una afirmación de carácter proverbial haciendo referencia al hecho de ir a caballo y oponiéndose a *pedes*: *Pamphilus* 92 (*et modo vadit eques qui solet ire pedes*), *Rapularius II* 384 (*quique pedes venit, in sua tendit eques*) y *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria* 6 (*Parisius veniunt hic eques, ille pedes*)⁴³⁰. Sólo en *Lidia* y *Miles gloriosus* se utiliza esta palabra para referirse de manera directa a una clase social, un detalle que, a mi parecer, podría usarse para apoyar la tesis de que ambas obras fueron escritas por el mismo autor, Arnulfo de Orléans⁴³¹.

También el empleo de la palabra *dominus* sugiere algunos comentarios. Así, hay que hacer notar que, con cierta frecuencia, las comedias elegíacas utilizan este término para referirse directamente a Dios. En concreto, esto sucede en: *Rapularius I* 39; *Alda* 32; *De more medicorum* 76, 77, 98 y 129; *De Paulino et Polla* 456 y 995; y *De uxore cerdonis* 157. Tal uso resulta completamente esperable en unas obras que de manera ordinaria tratan de reflejar la sociedad de su época. Un punto más controvertido respecto a la utilización de *dominus* se encuentra en *Babio*. En efecto, en esta obra existe una marcada diferencia entre el empleo de este término en la introducción en prosa y en lo que es propiamente la

⁴²⁹ Sobre *Rapularius II* 78 también cf. supra “Dinero, honor y clases sociales”. Sobre *Asinarius* 180 también cf. infra “Reyes y príncipes”.

⁴³⁰ Sobre estos versos también cf. supra el análisis de *Pamphilus* 92 en “Dinero, honor y clases sociales”.

⁴³¹ Sobre la autoría de *Lidia* y *Miles gloriosus* cf. supra el estudio de estas obras en “Análisis de las comedias”.

comedia. En la introducción se encuentra en las líneas 12, 13 y 15. En la comedia aparece siempre la forma sincopada y en vocativo: vv. 125 (*dompne meus Croceus, valeas valeantque cohortes!*), 140 (*dompne, sedeto prior plebsque deinde tua*) y 147 (*dompne meus, comede! (Qui agis? Facito, precor, offas!)*). Es llamativo que aparezca esta forma cuando, desde los comienzos de la literatura cristiana se dio una preferencia por la utilización de la forma plena, considerada más solemne y adecuada por tratarse de un término hierático. Probablemente a ello se debe el que en todo el corpus de comedias elegíacas no vuelva a aparecer nunca la forma popular sincopada y, además, con epéntesis, aunque la síncopa en un término como *dominus* proporcionaba, aparte de un cambio de tono que podía interesar en algunos lugares, una comodidad métrica, a la que se renuncia en general en estas comedias en su afán de ofrecer una métrica cuantitativa y cuidada. En definitiva, esta disparidad en el uso de *dominus* en *Babio* debe considerarse, en mi opinión, como un argumento más a favor de una autoría diferente para la comedia y su *accessus*⁴³².

Igualmente hay que hacer algunas observaciones sobre los sustantivos *domicella* y *domicellus*, que, dentro del corpus de comedias elegíacas, sólo se encuentran en *Asinarius*. Sin duda son términos derivados por un sufijo diminutivo. Rara vez se empleaban en la Antigüedad Latina pero, sin embargo, fueron muy del gusto de los medievales por su cómoda adaptación al hexámetro debido a su estructura de anapesto inicial con acento precisamente en la larga y coincidencia, por tanto, con el ictus o, en esta época, con el acento de intensidad; añadía el término a estas ventajas su carácter expresivo y su volumen fónico. Estos sustantivos, según los datos de Du Cange, se utilizaron con el sentido de sirviente e hijo de reyes, caballeros o militares, magnates y cargos civiles o eclesiásticos⁴³³.

En el listado de sustantivos antes expuesto se han incluido aquellos términos que, en sentido amplio, hacen referencia a la guerra y que serían más esperables en la poesía épica o, en todo caso, en la tragedia, pero que su frecuente uso en este género medieval puede explicarse por dos motivos importantes. En primer lugar, la guerra es el ámbito más característico de la nobleza, estado social al que muchas de estas comedias quieren parodiar y criticar en sus versos. Como sostiene Duby, si cada estamento se caracteriza por una

⁴³² Sobre estos problemas en *Babio* cf. infra “El clero”.

función, la que define a la nobleza, reyes, príncipes y caballeros, es precisamente la de batallar, en principio para defender a las clases más desfavorecidas que, a cambio, se encargan de su manutención⁴³⁴. Esta función de lucha es la que explica que, para referirse a los nobles a lo largo de la Edad Media, se utilicen términos como *agonistae*, *bellatores*, *defensores*, *milites*, *pugnatores*, etc., de lo cuales en el corpus de comedias elegíacas, como se ha visto, sólo se usa el sustantivo *miles*. En segundo lugar, una buena parte del léxico militar que aparece en estas comedias se halla en un contexto amoroso y pertenece al conocido tópico de la *militia amoris*. Por influencia de los clásicos latinos, principalmente de los poetas elegíacos y sobre todo de Ovidio, muchas colecciones de poesía medieval, y también las comedias elegíacas, van a utilizar con frecuencia la metáfora de referirse al amor como una conquista de carácter militar, que exigirá un duro combate y para la que se necesitaran las armas adecuadas⁴³⁵.

Teniendo en cuenta estas aclaraciones y apelando a la necesidad de estudiar cada caso en particular -algo que se ha pretendido realizar a lo largo de las páginas que siguen a este apartado-, es interesante hacer algunas valoraciones generales sobre los sustantivos pertenecientes al campo de la guerra en estas comedias. Los términos usados para referirse a la lucha son *proelium*, *pugna* y, especialmente, *bellum*, que se utiliza en once de las veintidós comedias. Relacionada con la lucha está también la herida, *ferita*, y sobre todo *vulnus*, palabra usada en diez comedias distintas, si bien menos específica del léxico de la nobleza.

Las armas que aparecen en estas composiciones medievales son otro elemento valioso de análisis. Un caballero se caracterizaba precisamente por llevar y manejar armas, ya que son un atributo inseparable de su naturaleza guerrera. Llama la atención, en este sentido, la riqueza de sustantivos pertenecientes a este ámbito que se encuentra en las comedias elegíacas, algo que, como aquí se viene explicando, se debe, sin duda, tanto al afán por reflejar desde un punto de vista crítico a la nobleza de la época, como al uso del

⁴³³ Cf. DU CANGE et alii, 1883-1887, vol. III, cols. 161c, 162a, 162b y 163b.

⁴³⁴ Cf. DUBY, 1983.

⁴³⁵ Sobre el uso de la *militia amoris* en obras como el *Tractatus de amore* de Andrés el Capellán, los *Carmina Burana*, los *Carmina Rivipullensia* y otras colecciones de poesía medieval cf. PEJENAUTE, 1978. Para un análisis del empleo de este tópico en las comedias elegíacas cf. ARENAL LÓPEZ, 2006.

tópico de la *militia amoris*. Incluso la propia palabra *arma* se halla en doce de las veintidós composiciones. La relación de estos sustantivos por orden alfabético sería: *arma, cassis, clava, clipeus, ensis, gladius, hasta, lancea, lorica, mucro, pharetra, sagitta y telum*. La comedia que más armas menciona es, con mucha diferencia, *De Paulino et Polla*, donde se encuentran todos los términos anteriormente citados con la excepción de *ensis* y *lancea*. Especialmente productivos son, en este sentido, los vv. 863-864 de la comedia de Ricardo de Venosa: *lingua sibi clipeus, cassis, lorica, pharetra, / hasta, mucro, gladius, clava, sagitta, lapis*⁴³⁶. Este despliegue de conocimientos del léxico de un campo tan específico debe relacionarse también con el carácter escolar de este tipo de obras, en las que los autores querían hacer gala de su dominio del latín.

Hay que detenerse también en aquellos términos relacionados con la residencia de las clases dirigentes: *aula, castellum, castra* y *regia*. Los más usados son *aula* y *castra*, que aparecen en seis y cinco comedias respectivamente. Finalmente, por lo que atañe a los sustantivos, se ha incluido en el listado la palabra *honor*, tan ligada a la nobleza, aunque no exclusiva suya. El elevado índice de aparición es muy sorprendente: se encuentra en dieciséis de las veintidós comedias. Las únicas obras que no la usan son *De Lombardo et lumaca*, *De clericis et rustico*, *Rapularius II*, *Geta*, *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria* y *De tribus sociis*.

Dentro del plano de los adjetivos relacionados con el ámbito de la nobleza, el que se halla en un mayor número de comedias es *nobilis*, utilizado en diez de ellas, seguido por *imperialis*, *imperiosus* y *regalis*.

Por lo que respecta a los verbos, destaca el uso de *ferio*, que se encuentra en diez comedias distintas, además de *armo*, *impero* y *milito*. Atendiendo al significado de los verbos dentro de este campo léxico, se pueden sacar también algunas conclusiones que pueden resultar de interés por su valor para destacar la visión de este estamento social en las comedias. Así, en primer lugar, hay que resaltar la gran variedad de verbos utilizados por estas composiciones medievales con el significado de combatir o luchar: *armo, bellor*,

⁴³⁶ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los caballeros”.

defendo, expugno, milito, pugno, rebello y repugno. De entre ellos, en función del número de comedias distintas en las que aparecen, destacan *armo, milito, pugno y defendo*. La acción de herir es expresada con *vulnero* pero sobre todo con *ferio*. Otro apartado significativo dentro de este ámbito son aquellos verbos con el significado de mandar o gobernar, donde se encuentran *dominor, impero, regno y rego*. Los más usados aquí son los verbos *impero y dominor*.

Por último, de los datos expuestos en el listado, se puede concluir que las comedias que tienen una mayor variedad terminológica en lo que afecta al léxico referido a la nobleza son *De Paulino et Polla, De Afra et Milone, Asinarius, Rapularius I, Pamphilus y Miles gloriosus*. Sorprende el contraste de *Rapularius I*, que utiliza veinticuatro de los términos mostrados en el listado, frente a *Rapularius II*, que sólo usa diecisiete, lo que puede ser un dato a tener en cuenta a la hora corroborar que *Rapularius I* es una redacción mejorada de *Rapularius II* y que, por lo tanto, usa una mayor variedad terminológica⁴³⁷.

2.2. Reyes y príncipes

Una comedia en la que se distinguen varias sátiras contra los reyes es *Rapularius*. Uno de los protagonistas de esta pieza es un antiguo noble convertido en un vulgar campesino. La suerte sin embargo va a sonreírle cuando su tierra produce un nabo de enormes dimensiones. En los vv. 45-46 (*hanc igitur regi dabo rem tam prodigiosam, / res etenim regem prodigiosa decet*) toma la resolución de entregárselo al rey, pues a él hay que darle las cosas prodigiosas. Estas palabras, fuera de contexto, son un elogio hacia la figura del monarca, pero evidentemente, en este caso concreto en el que se le va a otorgar el presente de un enorme nabo, están llenas de burla y comicidad.

En *Rapularius I*, probablemente la segunda redacción de esta comedia, es la mujer del campesino la que, en los vv 47-48 (*expedit ut regi rarissima rapula detur; / nam debent*

⁴³⁷ Sobre los problemas de redacción de *Rapularius II* y *Rapularius I* cf. supra el estudio de estas obras en “Análisis de las comedias”.

regi munera rara dari), le aconseja llevárselo al rey⁴³⁸. Sin embargo en *Rapularius I* el tono satírico de la escena es rebajado con los vv. 49-50 (*forsan es a rege multo ditandus honore / quem dare pro parvis munera magna decet*), donde, adelantando acontecimientos, la mujer le dice que tal vez el monarca le de grandes regalos a cambio de pequeños. El poeta puede inspirarse para el v. 49 en Alcuino, *Carmina* 111, 3 (*invia, quam cernis, duplici ditatur honore*); *Carmina potatoria* 85 (*et quia vos Christus tanto ditavit honore*); y Rahevin, *Versus de vita Theophili* 165 (*supra participes summo ditatus honore*)⁴³⁹. El v. 50 recuerda por su parte a Ov., *Ars* II 275 (*carmina laudantur sed munera magna petuntur*) y a *Pont.* IV 8, 35 (*parva quidem fateor pro magnis munera reddi*).

Entonces se pone en práctica el plan previsto. En *Rapularius II* 49-56 se describe de la siguiente manera:

Accelerans igitur currum parat ocius aptum,
50 *et superimponi tale iubebat onus.*
Combinansque boves geminos festinat ad aulam
offerat ut regi munera rara suo:
“Suscipe, mi domine, munuscula pauperis huius,
que nulli potius quam tibi danda reor!
55 *Si pretiosa minus censes, non rara negabis,*
et regi merito iudico rara dari”.

Estos versos se caracterizan sobre todo por su carácter humorístico. En el primer dístico el campesino prepara con celeridad un carro adecuado y ordena que el gran fruto sea colocado encima. A continuación, en los 51-52, marcha rápidamente hacia el palacio con el carro, que tiene que ser movido por dos bueyes, con el fin de ofrecer al rey tan extraño presente. El v. 52 va ser reproducido casi tal cual en *Rapularius I* 56 (*it celer ut regi munera rara ferat*), un verso al que se aludirá seguidamente.

⁴³⁸ Sobre los problemas de redacción de *Rapularius II* y *Rapularius I* cf. supra el estudio de estas obras en “Análisis de las comedias”.

⁴³⁹ Para el texto de *Carmina* de Alcuino cf. DÜMMLER, 1881, p. 343; para el de *Carmina potatoria* cf. WINTERFELD, 1899, p. 353; y para el de *Versus de vita Theophili*, cf. MEYER, 1905, p. 104.

En los dos dísticos siguientes el autor ha querido reproducir las palabras que el campesino dirige al rey, las cuales, en este contexto, deben ser interpretadas lógicamente en clave de parodia. En los vv. 53-54 el campesino le pide que acepte el pequeño presente que ha traído, pues no puede dárselo a nadie mejor que a él. Luego añade que, si al menos no es un regalo provechoso, sí es extraño, y que al rey deben otorgársele las cosas extrañas.

La misma escena, con algunas variaciones, aparece reproducida en *Rapularius I* 53-68:

*Mox igitur carrum componit et ordinat aptum
applicat et carro quatuor ipse boves.*

55 *Pondere sub tanto stridens gemit axis et ipse
it celer ut regi munera rara ferat.*

*Solibus ergo tribus sic incedens vir honestus,
ecce die quarto regia castra subit.*

Se presentari regi petit, impetrat, intrat,

60 *utpote qui munus grande daturus erat.*

*Hoc etenim regum sibi curia sanxit, ut omnis
qui nichil attulerit stet foris ante fores;
nec tamen introitum negat illi sanctio legum
qui cum muneribus limina regis adit.*

65 *Ergo vir iste sui regis vectatur in aulam
qui coram rege stans reverenter ait:
“Accipe, mi domine, quoddam mirabile munus
quod soli regi censeo iure dari”.*

Como puede verse, *Rapularius I* opta, otra vez, por introducir una serie de elementos nuevos. Así, en los vv. 53-54, se señala que el carro, en un contexto de exageraciones, en esta ocasión va tirado por cuatro bueyes, frente a los dos que se apuntaban en *Rapularius I* 51 (*combinansque boves geminos festinat ad aulam*)⁴⁴⁰. Tal vez el autor puede basarse para el v. 53 en App., *Dogm. Plat.* I 8 (*cum ita apud se ex omni parte compositus atque ordinatus foret*).

Las hipérboles y amplificaciones respecto a *Rapularius I* no acaban ahí. En los vv. 55-58 se muestra cómo los ejes del carro crujen bajo tan gran peso y se dice también que el campesino, aunque marcha rápido, no llega a la residencia real hasta el cuarto día. El curioso v. 55 puede inspirarse en Sil. XVII 490 (*perrumpit stridens sub pondere belliger axis*) y el v. 57 en Verg., *Aen.* III 203-204 (*tris adeo incertos caeca caligine soles / erramus pelago, totidem sine sidere noctes*).

En los vv. 59-60 el campesino se presenta ante el rey como el que va a hacer una ofrenda importante. Con esas palabras el autor acentúa el tono de parodia, y todavía más en los vv. 61-64, en los que, detallando una supuesta formalidad legal, explica que para poder presentarse ante el rey hay que llevar algún tipo de regalo⁴⁴¹. El poeta puede tener como fuente para el v. 62 a Ov., *Ars* II 280 (*si nihil attuleris, ibis, Homere, foras*). Hay que señalar además la posible relación con *Asinarius* 153 (*“stat foris ante fores mimus rarissimus;” inquit*). Para la expresión *limina regis* del v. 64, el autor tal vez está inspirándose en Verg., *Geor.* II 504 (*in ferrum, penetrant aulas et limina regum*).

A continuación, en los vv. 65-66, se muestra al protagonista en el salón del trono inclinado reverentemente ante el rey para exponer su caso. La cuidada ceremonia del campesino ante el monarca justo antes de entregarle el nabo gigante no hace sino potenciar el elemento satírico de la escena. Finalmente, y sin perder el tono burlesco, los vv. 67-68 reproducen las palabras con las que el campesino hace el acto de entrega del maravilloso fruto al rey, pues sólo él es digno de un don semejante.

En la misma línea deben ser interpretadas las palabras que el campesino pronuncia después de haber contado su calamitosa situación. En *Rapularius II* 97-98 (*ast quia magna decent magnos, pro munere magno / me decet id, regum maxime, ferre tibi*) afirma que ese gran presente debe ser entregado al más grande de los reyes. Prácticamente lo mismo se

⁴⁴⁰ Para el análisis de *Rapularius II* 51 y *Rapularius I* 54 y sus repercusiones a la hora de establecer el proceso de redacción de estas comedias cf. supra el estudio de *Rapularius II* y *Rapularius I* en “Análisis de las comedias”.

⁴⁴¹ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los juristas”.

dice en *Rapularius I* 115-116 (*et quia magna decent magnos, pro munere magno / hanc volui, princeps maxime, ferre tibi*). Casi las mismas palabras vuelven a aparecer en *Rapularius I* 163 (*hanc ego donavi pro magno munere regi*)⁴⁴².

A continuación la historia se va a centrar en mostrar la ingenuidad del rey. En *Rapularius II* 101-104 (*hoc tamen accepto munus carum quoque rarum, / ut grates referam restituamque vicem. / De reliquo nec pauper eris nec inops nec egebis, / nam dabitur rerum copia multa tibi*) el monarca le responde que no sólo acepta el valioso y extraño regalo, sino que le va a recompensar a cambio, por lo que abandonará para siempre su condición de pobre. En los vv. 107-108 (*crede michi, tantis a me ditabere rebus, / ut bene germano par habere tuo*) vuelve a insistir en que le va a dar una gran cantidad de bienes, hasta el punto que le asegura que eliminará las diferencias de condición con su hermano⁴⁴³.

La misma idea de aceptar el regalo y recompensar al campesino con un número de riquezas tal que le hagan semejante a su hermano se halla también en *Rapularius I* 117-122 (*cui rex respondens: "Placet", inquit, "amice, quod offers. / Regis amicitiam te meruisse scias. / Ecce tibi, bone vir, commercia digna rependam / et tribuam meritis premia digna tuis / deque manu domini ditaberis imperiali / ut bene germano par videare tuo"*)⁴⁴⁴. El autor de *Rapularius I* puede inspirarse para el v. 119 en Mar. Victor, *Aleth.* III 368 (*secum agit et rebus commercia iusta rependens*)⁴⁴⁵. Por su parte el v. 120 puede tener su origen en Ov., *Fast.* V 544 (*addidit et: "Meriti praemia", dixit, "habe"*) y Prud., *C. Symm.* II 750 (*his ego pro meritis quae praemia digna rependam*)⁴⁴⁶.

Las palabras del rey vienen corroboradas por los hechos que se describen a continuación. En *Rapularius II* 109-116 se dice:

Protinus advehitur pretiosi massa metalli

⁴⁴² También cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de este verso.

⁴⁴³ Para el análisis de estos versos también cf. supra "Dinero, honor y clases sociales".

⁴⁴⁴ Sobre *Rapularius I* 121-122 también cf. supra "Dinero, honor y clases sociales".

⁴⁴⁵ Para la cláusula de *Rapularius I* 119 cf. supra el análisis de *Rapularius II* 213 en "La ambición desmedida de riquezas".

⁴⁴⁶ Sobre las fuentes de la *iunctura praemia digna* cf. infra el análisis de *De Lombardo et lumaca* 51 en "Los caballeros".

110 *prefatoque viro rege iubente datur.*
 Nec contentus eo iubet ut diversa supellex
 detur, et effectum verba iubentis habent.
 Additur agrorum possessio magna daturque
 cum rege balantum sexus uterque boum.
 115 *Indigus ut guttis pluvialibus amnis inundat,*
 sic homini subito crescit acervus opum.

En estos versos el autor de la comedia quiere mostrar con detalle la desproporcionada respuesta del rey, algo que, además de provocar un giro en la trama de la obra en tanto que iguala los bienes del campesino con los de su hermano, manifiesta la ingenuidad del monarca. En efecto, como puede verse, los bienes entregados a cambio carecen de toda medida. En primer lugar, en los vv. 109-110, se le entrega al campesino una gran cantidad de metales preciosos. El poeta tal vez puede inspirarse para el v. 110 en Ermoldo Nigel, *In honorem Hludowici IV* 546 (*accumbunt mensae, rege iubente pio*)⁴⁴⁷. En los vv. 111-112 se afirma que se le dan también diferentes enseres. Luego se le añaden una gran posesión de tierras, una vaca, un buey y un rebaño de ovejas⁴⁴⁸. El v. 114 puede estar basado en Verg., *Georg.* I 272 (*balantumque gregem fluvio mersare salubri*) y *Aen.* VII 538 (*quinque greges illi balantum, quina redibant armenta*). También hay que tener en cuenta el antecedente de Paul. Nol., *Carm.* 25, 186 (*perfectum ut capiat sexus uterque virum*), y la posible relación, dentro del ámbito medieval, con Teodulfo, *Carmina* 28, 440 (*virgo, puer, vetulus, sexus uterque simul*) y 69, 42 (*concinit et laudes sexus uterque tibi*)⁴⁴⁹.

Este pasaje acaba en los vv. 115-116, donde el autor, a modo de resumen, describe la sensación que tiene ahora el campesino, al que compara con un río sediento que por fin recibe la ansiada lluvia⁴⁵⁰.

⁴⁴⁷ Cf. DÜMMLER, 1884, p. 73.

⁴⁴⁸ Hay que entender *grege* en lugar de la lectura *rege* de GATTI, 1998a, p. 342. Es de suponer que se trata de una simple errata no sólo porque no consigna variaciones en el aparato crítico, sino también porque así se deduce tanto de las fuentes que cita, y que aquí se reproducen a continuación, como de la traducción que hace de estos versos (*viene aggiunto e consegnato un gran numero di terre e di bovini di entrambi i sessi con greggi di pecore*).

⁴⁴⁹ Para el texto de *Carmina* cf. DÜMMLER, 1881, pp. 505 y 559 respectivamente.

⁴⁵⁰ Sobre *Rapularius II* 116 también cf. supra el análisis de *Rapularius I* 238 en “La ambición desmedida de riquezas”.

Poco varía la descripción de los regalos que aparece en *Rapularius I*. En los vv. 123-130 de esta comedia se dice lo siguiente:

*Illico privatas aperiri rex iubet arcas,
quas impregnarat grandis acervus opum.*

125 *Rex igitur variis hominem tunc rebus onustans
gazarum magno pondere farcit eum.*

*Gazis addit equos, nec equis redimicula desunt,
addit et armentum lanigerumque pecus.*

Singula quid memorem bona quanta viro dederit rex?

130 *Dicere sufficiat multa dedisse viro.*

En los dos primeros dísticos el rey, caracterizado tanto por su ingenuidad como por su solicitud, colma al campesino con un gran número de riquezas que, según se especifica en esta ocasión, provienen de sus arcas personales. El v. 124 puede inspirarse en Ov., *Am.* I 8, 90 (*postmodo de stipula grandis acervus erit*) y Rem. 424 (*cotrahe: de multis grandis acervus erit*)⁴⁵¹. A eso añade, como dice en los vv. 127-128, caballos engalanados, ganado mayor y un rebaño lanífero. El poeta, en los vv. 129-130, se niega a seguir describiendo los bienes que el rey le otorga al campesino y concluye diciendo que basta con decir que fueron muchos. Para el v. 129 el autor puede inspirarse en Hor., *Sat.* I 8, 40 (*singula quid memorem, quo pacto alterna loquentes*) y también en Ov., *Am.* I 5, 23 (*singula quid referam? Nil non laudabile vidi*). Asimismo hay que tener en cuenta la posible relación con otros textos medievales, como es el caso de Hildeberto de Lavardin (1056-1133), *Carmina minora* 22, 11 (*cetera quid referam mestos solantia vultus*) y Nigel de Longchamps, *Speculum stultorum* 2554 (*singula si memorem quae memoranda forent*), una obra del año 1180 y sobre la que se volverá dentro de unas páginas⁴⁵². La expresión *singula quid memorem* se halla en también en *Asinarius* 217 (*singula quid memorem? Breviter simul omnia tangam*).

⁴⁵¹ Sobre *Rapularius I* 124 también cf. supra el análisis de *Rapularius I* 238 en “La ambición desmedida de riquezas”.

⁴⁵² Cf. SCOTT, 1969 y MOZLEY-RAYMO, 1960 respectivamente.

En *Rapularius I* se alude directamente todavía dos veces más a la ingenua generosidad del monarca. En los vv. 141-142 (“*en*”, *ait*, “*arrisit michi iam fortuna secunda / contulit et regis hec michi larga manus*”) el campesino le cuenta a su mujer cómo la fortuna le ha sonreído a través de la pródiga mano del rey. El autor puede tomar la cláusula del hexámetro tal vez de Verg., *Aen.* X 282 (*dissimilem arguerit; tantum fortuna secunda*) y Ov., *Pont.* II 3, 23 (*diligitur nemo, nisi cui fortuna secunda est*). Por otro lado, la cláusula del pentámetro se encuentra también en *Carm. epigr.* 1424, 14 (*divis semper erat et tua larga manus*) y en Teodulfo, *Carmina* 25, 36 (*cui, solet ut semper, sit tua larga manus*)⁴⁵³.

Y luego también en *Rapularius I* 163-164 (*hanc ego donavi pro magno munere regi, / pro qua divitias has dedit ille michi*), al explicar una vez más, en esta ocasión a sus amigos y parientes, que ha sido el rey el que le ha concedido tantos bienes a cambio del enorme nabo⁴⁵⁴.

Otra de las comedias donde mejor puede apreciarse la crítica a los reyes es *De Afra et Milone*. En efecto, el argumento de esta pieza se centra fundamentalmente en denunciar cómo el monarca, gracias a su condición, se aprovecha de Afra, la mujer del pobre campesino Milón. Al comienzo de la comedia el autor ha querido detenerse de manera especial en la descripción de Afra, para lo cual, en los vv. 9-38, ha elaborado una larga *descriptio pulchritudinis* siguiendo las pautas propias de este tópico tan frecuente en las comedias elegíacas y que va a tener en Ovidio su principal fuente⁴⁵⁵. Precisamente Mateo de Vendôme explicará años después, en 1175, la teoría retórica sobre la *descriptio* en su *Ars versificatoria*, donde introduce como ejemplo una descripción de Helena, en I 56, que sigue muy de cerca estos versos dedicados a la belleza de Afra⁴⁵⁶. Pues bien, es la belleza de Afra la que conquista por completo al rey. Así, en *De Afra et Milone* 51-52 (*Afra decens regem tangit radioque decoris / condescendit amor imperialis ei*), el autor quiere subrayar de una manera especial el hecho de que el rey, por mucha que sea su majestad y su poder, se acaba enamorando de Afra. Mateo de Vendôme criticará a continuación el

⁴⁵³ Para el texto de *Carmina* cf. DÜMMLER, 1881, p. 484.

⁴⁵⁴ Para *Rapularius I* 163 también cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Rapularius II* 97-98.

⁴⁵⁵ Sobre la *descriptio pulchritudinis* en las comedias elegíacas cf. ARENAL LÓPEZ, 2005.

⁴⁵⁶ Cf. FARAL, 1982, pp. 129-130.

comportamiento del rey que, para conseguir el amor de una campesina, echa mano de sus riquezas⁴⁵⁷.

Después de todo ello, en *De Afra et Milone* 73-86, hay un pasaje en el que merece la pena detenerse por su fuerte componente de crítica al mundo de la realeza:

Et tamen errorem titulus regalis obumbrat
et redimit nocuum nobilis auctor opus.
75 *Crimina festiva, deceptio pulchra, reatus*
felix, peccatum nobile, culpa nitens.
Peccatoris honor pro crimine disputat, actus
palliat iniustos dissimulatque malum.
Nature fragili tenuis scintillula cause
80 *sufficit ad culpe prodigialis opus.*
Afra suis causam votis accommodat, immo
non causam ut causam ponit iniquus amor.
Regis delicie, maiestas, purpura causam
pretendunt sceleri subsidiumque malo;
85 *alludit sceleri regalis pondus honoris;*
Egregii falerat nominis umbra malum.

El autor introduce así un comentario contundente sobre cómo la dignidad del rey consigue mitigar las culpas que ha cometido, intercalando con frecuencia una terminología procedente del lenguaje jurídico sobre la que se volverá más adelante⁴⁵⁸. En los dos primeros dísticos, se denuncia con toda claridad cómo el título real encubre la falta cometida y la nobleza de su autor borra su mala acción, por lo que, echando mano de una gran riqueza léxica, Mateo de Vendôme concluye que cualquier delito (*errorem, nocuum... opus, crimina, deceptio, reatus, peccatum, culpa*) será siempre para el rey algo agradable (*festiva, pulchra, felix, nobile, nitens*). Es importante señalar que este conjunto de versos tal vez puede estar inspirado en Ov., *Epist.* 17, 49-52 (*nil ego, si peccem, possum nescisse, nec ullus / error, qui facti crimen obumbret, erit; / illa bene erravit vitiumque auctore redemit; / felix in culpa quo Iove dicar ego?*). Hay que destacar además que el v. 73 también puede

⁴⁵⁷ Cf. supra el análisis de *De Afra et Milone* 53-66 en “La omnipotencia del dinero”.

⁴⁵⁸ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los juristas”.

estar basado en Ov., *Pont.* III 3, 75 (*tu licet erroris sub imagine crimen obumbres*) y que puede tener una interesante relación con *Lidia* 553 (*cuius culpa manet quia sic malus error obumbrat*), aunque lo más probable es que la fuente común sea Ovidio. Asimismo la cláusula del v. 74 puede basarse en Ov., *Am.* I, ep. 2 (*tres sumus; hoc illi praetulit auctor opus*), *Ars* I 654 (*torruit; infelix imbuat auctor opus*); y *Fast.* I 288 (*neve suum, praesta, deserat auctor opus*).

En los vv. 77-78 Mateo de Vendôme continúa insistiendo en la misma idea y critica cómo la gravedad del delito se mitiga en función del honor del que lo comete. A continuación, en los vv. 79-80, denuncia que, por el contrario, para una persona de baja condición el más leve desliz es castigado de la manera más contundente.

En el siguiente dístico el autor cambia repentinamente el punto de vista y se centra ahora en el personaje de Afra que, como suele suceder con el amor ilícito, trata de conjugar los verdaderos motivos de lo que está sucediendo con sus propios deseos y, finalmente, acaba cayendo en los lazos del rey. Mateo de Vendôme, para concluir este pasaje y una vez hecha esta mención de Afra, tal vez realizada con el fin de no perder la referencia de lo que está sucediendo y lograr así un mayor dramatismo, vuelve a dirigir sus invectivas contra la figura del rey. Así, en los vv. 83-86, el poeta explica cómo el rey, sirviéndose de sus encantos, del poder y la púrpura, del peso de su honor y de su nombre insigne, consigue cometer impunemente el crimen y el mal.

Dentro de la comedia *De Afra et Milone* otra crítica a destacar contra la actuación del rey se encuentra en los versos 135-140 (*conditione preit rex, causa deficit equa; / Milo preit causa, conditione minor. / Culpa potestatem premit oblitoque rigore / vultum demittit imperialis apex; / sceptrum reconduntur; vitio devicta potestas / crimine se clipeo pauperiore tegit*). Aquí Mateo de Vendôme elabora un juego de oposiciones entre la figura del rey y la de Milón, que no es más que un campesino pobre pero justo. El rey precede a Milón en la condición social, pero está por debajo de él en lo que atañe a la justicia, por lo tanto, ante un hecho así, al rey no le queda otro remedio que agachar la cabeza. Es interesante destacar cómo el autor de la comedia manifiesta aquí una vez más sus conocimientos de la

terminología jurídica, que resultan muy apropiados precisamente en un contexto de estas características donde se enfrenta a la clase poderosa contra la clase servil en base a la justicia⁴⁵⁹. Asimismo hay que subrayar el uso de la *variatio* para referirse al rey, al que se alude directamente (*rex*) o a través del poder que ejerce (*potestatem*, *potestas*) o de los símbolos que ostenta (*imperialis apex*, *sceptra*).

Un poco más adelante Mateo de Vendôme introduce un detalle que pone de manifiesto el tono humorístico que con frecuencia suele acompañar a las críticas realizadas en las comedias elegíacas, en este caso concreto contra la figura del rey. En efecto, en *De Afra et Milone* 141-142 (*rex abit oblitus solearum: quippe pudore / immemor est ratio pauperiusque sapit*) se describe cómo el monarca huye para no ser descubierto en su adulterio con Afra, pero se deja olvidadas sus sandalias. Este descuido -explica el poeta- ha sido producido por culpa de la vergüenza que es la causante de que disminuyan las facultades propias de la razón. Este comentario puede denotar el interés de Mateo de Vendôme por la cuestión del conocimiento, tema de frecuentes discusiones en los círculos filosóficos del momento y al que alude el autor desde una perspectiva paródica que, como aquí se viene mostrando, es un rasgo definitorio del género de las comedias elegíacas⁴⁶⁰.

Unos dísticos después, en los vv. 149-150 (*regales soleas reperit, que stupra fatentur: / indumenta notam regia regis habent*) se vuelve sobre el curioso y divertido incidente, y se explica cómo Milón descubre las sandalias reales que se convierten así en una pista evidente tanto del adulterio como del que lo ha cometido, pues, como detalla el autor, en las sandalias se encuentra el sello real.

En *De Afra et Milone* 161-162 (*plebeio sordere dolet quam regis amicat / cura sibi, regis gloria, regis honor*) se explica cómo a Afra, una vez que ha sido sorprendida en adulterio, le duele ser despreciada por un plebeyo cuando ella cuenta con todo el favor, la

⁴⁵⁹ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los juristas”.

⁴⁶⁰ Otras referencias al problema del conocimiento en *De Afra et Milone* pueden verse en los vv. 115-118 (*pectoris archano vigilat discretio, casus / ponderat ancipites ad rationis opus. / Ex perpendicularo rationis colligit iras / castigare graves, dissimulare metus*), 223-224 y 231-232. Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de estos dos últimos ejemplos.

gloria y el honor del rey⁴⁶¹. Estos versos son especialmente interesantes en lo que se atañe a la crítica de la nobleza, por cuanto en ellos existe una oposición directa entre el *plebeius* y el *rex*, y Afra se siente dolida por no contar precisamente con el aprecio de Milón, su marido, un plebeyo.

A continuación, en *De Afra et Milone* 163-168 (*asperat in sponsum fratres soror impia; Milo / rivalis trahitur iudicis ante tronum. / Non timet innocuus Milo, non mutat honestas; / immo tumet iuris freta favore fides. / Vox fraterna prior loquitur tacitoque figurat / misterio regis turpe sedentis opus*), Mateo de Vendôme describe cómo la cruel Afra incita a sus hermanos contra su propio marido de tal manera que acaban acusándolo ante el rey. De esta manera comienza el proceso judicial de los hermanos contra Milón que concluirá en el v. 246 con la aceptación de la sentencia final⁴⁶². Por lo que se refiere a estos primeros versos con los que se inicia dicho litigio hay que destacar varios aspectos. En primer lugar, en los vv. 163-164, se halla otro de los frecuentes ataques a los personajes femeninos en las comedias elegíacas, en este caso contra Afra, a la que él autor califica como *impia* porque, siendo ella la adúltera, se atreve a acusar a su marido frente a sus hermanos, que acaban conduciéndolo a la presencia del rey para que sea juzgado por él. Unos pasajes semejantes al v. 163 pueden verse en *Miles gloriosus* 137-138 (*vir meus insanit: insanum pellite, fratres*) y 186-190 (*mecha suis: queritur mente carere virum. / Fratribus ipsa suis suadet servire maritum: / exilium mentis creditur ille pati. / Fratrum lingua tonat pugnans pro parte sororis; / hic fugit eque sua pellitur ipse domo*)⁴⁶³. Asimismo merece la pena subrayar cómo el autor, en estos tres dísticos, quiere mostrar la iniquidad que supone que el juez de la causa sea a la vez el rival del acusado. Para acentuar la gravedad de esta injusticia Mateo de Vendôme, en los vv. 165-166, describe con cierto detalle cómo el inocente Milón se encuentra tranquilo ante lo que pueda suceder y confiado en el favor de la justicia, mientras que por el contrario, en los vv. 167-168, explica cómo los hermanos de Afra dan forma a la acción vergonzosa del rey que preside la causa. El autor volverá sobre el aliterado v. 166, cercano también a *De Afra et Milone* 94 (*iacturam*

⁴⁶¹ Para el análisis de estos versos también cf. supra “La atracción del lujo”.

⁴⁶² Sobre el análisis de estos versos así como sobre todo lo referente a este juicio y al conocimiento de la terminología jurídica que en él va a poner de manifiesto Mateo de Vendôme y al que se aludirá con frecuencia en las próximas páginas, cf. infra “Los juristas”.

⁴⁶³ Para el análisis de este verso también cf. infra “Los ciudadanos”.

fidei, federa fracta notat), en *Tobias* 48 (*freta favore freti scandala nulla timet*)⁴⁶⁴, si bien es cierto que hay que apuntar la posible e interesante relación con *Lidia* 182 (*pretendit fedus federe fidus amor*) y 327 (*his dux blanditiis et ficto fretus amore*). En el corpus de comedias elegíacas el adjetivo *fretus* sólo se halla, además de en estos dos casos de *De Afra et Milone* 166 y *Lidia* 327, en *Miles gloriosus* 223 (*tempore freta bono, cum sciret abesse periculum*) y 244 (*se locat in portu, nec freta rursus adit*), una comedia atribuida precisamente al mismo autor de *Lidia*, Arnulfo de Orléans.

Los hermanos de Afra pronuncian su acusación (vv. 173-192) y, sirviéndose de los recursos que aporta la retórica clásica, introducen en ella una alegoría: Afra es comparada con una viña que fue entregada a Milón para que la cuidara pero, por el contrario, éste se ha desentendido de sus obligaciones y la viña languidece, sin fruto y llena de zarzas. Como podrá verse en las próximas páginas, Mateo de Vendôme ha querido que todos los participantes en el juicio echen mano en sus discursos de esta alegoría, inspirada tal vez en la Biblia, donde abundan las imágenes basadas en una realidad tan popular como una vid o una viña, y en muchos casos precisamente para referirse a la amada⁴⁶⁵. A propósito del término alegoría, que el propio Mateo de Vendôme usa en el v. 230 (*quod tegat et faleret allegoria videt*), Busdraghi, en la introducción a su edición de *De Afra et Milone*, remite con acierto a los argumentos y reflexiones del autor en la gramática preceptiva que escribió años después⁴⁶⁶. En efecto, Mateo, en *Ars versificatoria* III 43, define esta figura como *alienum eloquium quando a verborum significatione dissidet intellectus*, y cita precisamente, entre otros ejemplos, los vv. 177-178 (*vinea prolis eget crinitaque brachia celo / debens serpit humi pauperiore coma*) de *De Afra et Milone*, de los que dice que *per "vineam prolis egentem" ex contemptu Milonis Afra infecunda datur intellegi*⁴⁶⁷.

Tras este parlamento tiene lugar la intervención de Milón (vv. 195-220), que contiene algunos comentarios nada desdeñables en lo que se refiere a las críticas al rey. El marido de Afra decide continuar con la alegoría expuesta en la acusación y comienza

⁴⁶⁴ Cf. MUELDER, 1885, p. 21.

⁴⁶⁵ Cf., por ejemplo, *Ct.* 2, 15 y 7, 13; *Is.* 5, 1-7, etc.

⁴⁶⁶ Cf. BUSDRAGHI, 1976, p. 150, n. 50. También cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de *De Afra et Milone* 230.

⁴⁶⁷ Cf. FARAL, 1982, p. 177.

explicando que él ha cultivado la viña con gran esfuerzo y tesón, por lo que es inocente y el auténtico culpable de la devastación será otro bien distinto. Llegados a este punto, Milón, en los vv. 215-220 (*dum vaco culture, vestigia seva leonis / cultoris timidas increpuere manus. / Castigat mea cepta metus, castigo laborem / ne vite videar prodigus esse mee. / Cui noceo si sum michi prodigus? immo nocentem / se probat innocuo qui studet esse nocens*), exhibe su astucia y explica, continuando siempre con el ejemplo de la viña, que entendió quién era el culpable de sus desdichas al encontrarse en el campo las crueles huellas de un león. Mateo de Vendôme alude con esta metáfora a la figura del rey y a su desvergonzado y perverso adulterio. Es interesante constatar una vez más en esta comedia la fuerte oposición que el autor quiere manifestar entre el poder y la crueldad del rey, al que se refiere con las *vestigia seva leonis*, y la pobreza del campesino, retratado por las *cultoris timidas... manus*. Milón, por último, explica que no tiene sentido alguno perjudicarse a sí mismo.

Respecto a las fuentes en las que Mateo de Vendôme se basa para la composición de estos tres dísticos merece la pena hacer algunos comentarios. La apertura del v. 215 tal vez tiene su origen en Ov., *Am.* III 1, 70 (*dum vacat: a tergo grandius urguet opus*) y *Fast.* II 723 (*dum vacat et metuunt hostes committere pugnam*). El v. 216, sobre el que Mateo de Vendôme volverá en *Tobias* 854 (*irato vacuas increpat ore manus*)⁴⁶⁸, puede inspirarse en Ov., *Ib.* 226 (*terque cruentas increpuere manus*). Otro caso interesante es el v. 218, cercano en esta ocasión a *Piramus et Tisbe* 130 (*nec dubitat vite prodigus esse sue*)⁴⁶⁹. Estos versos pueden basarse en Ov., *Am.* III 9, 64 (*sanguinis atque animae prodige Galle tuae*) y tal vez guardan alguna relación con *Aulularia* 205 (*non equidem timui natum quod prodigus esset*), 207 (*o utinam sciat ille tenax aut prodigus esse!*) y 574 (*iamque artis patiar prodigus esse mee*)⁴⁷⁰. Por último hay que señalar como fuente para la cláusula del v. 220 a Ov., *Am.* II 19, 14 (*insonti, peciem praebuit esse nocens*), una expresión que también se encuentra en *De Paulino et Polla* 638 (*messibus et teneris floribus esse nocens*) y 656 (*esse nocens anime corporis atque puto*).

⁴⁶⁸ Cf. MUELDENER, 1885, p. 52.

⁴⁶⁹ Sobre el *Piramus et Tisbe* atribuido a Mateo de Vendôme cf. MUNARI, 1959.

⁴⁷⁰ Para el análisis de *Aulularia* 207 también cf. supra “La ambición desmedida de riquezas”.

La intervención de Milón golpea con fuerza la conciencia del rey y provoca en él una profunda reflexión que Mateo de Vendôme expone en los vv. 221-236:

*Aure scelus patula rex colligit, immo stupescit
fictile vas potum fundere nectareum.
Nil metuit de se qui iudicat, immo reatus
auctoris titulo pro ratione sedet.*

225 *Legum iustitie preiudicat ausa potestas,
ius premit et gladius iudicialis hebet.*

*Quis leo, quis cultor, et que sit vinea, sentit
fossoris solitus rex adhibere vices.*

In commune suum tractari crimen et anceps

230 *quod tegat et faleret allegoria videt.*

*Lucescit caligo rei, quod obumbrat amictus
misterii sensu mens famulante capit.*

*Turpe reum causatur opus culpeque propheta
coniecturalis arguit ora pudor.*

235 *Exit in hanc vocem regis discretio, quamvis
multus in ore pudor pauperat oris opes:*

El autor de la comedia manifiesta así las cavilaciones del rey tras escuchar las palabras del campesino, a la vez que aprovecha para remarcar una vez más la gravedad de su actuación en unos versos que siguen manteniendo un uso del lenguaje jurídico muy significativo. Pero merece la pena examinar con detenimiento las críticas contra el rey que aquí se contienen. En los vv. 221-222 Mateo de Vendôme explica cómo el monarca escucha con atención las palabras del campesino al que compara con un vaso de arcilla, subrayando así de nuevo la diferencia entre estamentos sociales. Sin embargo, de manera sorprendente, y continuando con la comparación, este vaso es capaz de portar la preciosa bebida del néctar, una alusión probablemente a la sabiduría de las palabras de Milón.

En los dos dísticos siguientes el autor de la comedia insiste de nuevo en denunciar la injusticia que supone que el rey se juzgue a sí mismo, pues no puede ser que el reo,

usurpando el título de autoridad, ocupe el lugar que corresponde a la razón⁴⁷¹. Si esto sucede, la justicia se corrompe y desaparece. Por lo que se refiere a la composición de estos versos hay que añadir que el autor tal vez puede basarse para la apertura del v. 223 en Ov., *Am.* II 19, 55 (*nil metuam? Per nulla traham suspiria somnos?*). Asimismo hay que señalar aquí la posible relación con estos versos de *Geta* 510 (*exit et in tumidas nil metuendo minas*).

En los vv. 227-230 el poeta describe la anagnórisis que experimenta el rey al darse cuenta del sentido de la alegoría y descubrir quién es realmente el león, el agricultor y la viña. Es la única vez en toda la comedia que se usa el término alegoría, sobre el que ya se ha hablado más arriba⁴⁷². Mateo de Vendôme, en los vv. 231-232, quiere subrayar además que lo que estaba oculto finalmente ha salido a la luz gracias a la inteligencia y a los sentidos⁴⁷³.

A continuación, en los vv. 233-236, se explica que la acción deshonesto lleva a pleito al culpable y se destaca la vergüenza que siempre acompaña a la culpa, unos versos en los que el autor vuelve a demostrar -con un tono de máxima en los vv. 233-234- su completo conocimiento de la terminología jurídica⁴⁷⁴. Mateo de Vendôme volverá sobre el primero de estos dos dísticos en *Ars versificatoria* II 19, 15-16 (*mens vultu loquitur habituque: propheta doloris / coniecturales exhibet ore notas*)⁴⁷⁵. Es interesante destacar aquí que el v. 234 puede estar inspirado en Ov., *Am.* II 5, 34 (*conscia purpureus venit in ora pudor*) y III 6, 78 (*desint famosus quae notet ora pudor*), y el v. 236 en *Trist.* IV 3, 70 (*purpureus molli fiat in ore pudor*) y *Pont.* IV 9, 92 (*ille vetus solito perstat in ore pudor*). Evidentemente se trata de una influencia del extendido tópico procedente de la literatura amorosa, y en particular de la *descriptio pulchritudinis*, en el que el rostro de la amada se sonrosa y adquiere así una mayor belleza⁴⁷⁶.

⁴⁷¹ Sobre las parodias acerca del problema del conocimiento en esta obra de Mateo de Vendôme cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *De Afra et Milone* 141-142.

⁴⁷² Cf. supra, en este mismo apartado, el comentario a *De Afra et Milone* 173-192.

⁴⁷³ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *De Afra et Milone* 141-142.

⁴⁷⁴ Sobre el uso del término *reus* cf. infra “Terminología referida a los juristas”.

⁴⁷⁵ Cf. FARAL, 1982, p. 156.

Para concluir con el análisis de las críticas al rey realizadas en *De Afra et Milone*, hay que remarcar cómo Mateo de Vendôme, a pesar de las disputas entre el monarca y el campesino, al final, en los vv. 237-246, describe la reconciliación entre ambos:

“Cultor, abi tutus, vites cole, nulla leonis
amplius inspicies signa, repelle metum.
Cepto summa tuo respondeat, ira tepescat,
240 *prisca reformatur gratia, prisca fides.*
Pullulet in ramos vitis fructumque propinet
vinea cultori conciliata suo”.
Audit Milo, duci credit causamque doloris
castigans revocat gaudia; letus abit.
245 *Libertas animi, culpe sua iura remittens,*
non odio nocuum vindice pensat opus.

No hay que perder de vista que esta reconciliación se inicia dentro del proceso judicial. En efecto, el monarca, una vez que ha reflexionado sobre las palabras de Milón, da su veredicto final. En los vv. 237-238 el rey, sirviéndose de la alegoría iniciada por los hermanos de Afra y ampliada luego por el campesino, asegura a éste que ya no tiene nada que temer y que no volverá a encontrar las huellas del león. A continuación, en los vv. 239-240, le pide que deponga su ira y le promete que todo volverá a la situación inicial. Mateo de Vendôme introduce aquí el importante término *fides* que caracteriza la relación de vasallaje del súbdito con su señor⁴⁷⁷. Según la visión clásica del trifuncionalismo de la sociedad feudal, si el clero se encarga básicamente de la oración y el campesino de suministrar bienes, la misión de la nobleza es la de proteger, pero en este caso concreto, ese beneficio mutuo se ha visto truncado por la actuación contra el campesino por parte del monarca, que ahora, arrepentido, quiere volver a la situación de concordia anterior⁴⁷⁸. Como puede verse, este tipo de denuncias contra el comportamiento injusto de la nobleza son frecuentes en las comedias elegíacas, escritas en gran parte por *clerici*, que precisamente tenían entre sus cometidos corregir los abusos de los gobernantes.

⁴⁷⁶ Cf. supra el análisis de *Miles gloriosus* 270 en “La atracción del lujo”.

⁴⁷⁷ Cf., por ejemplo, las voces *fidancias*, *fidare*, *fidelis*, *fidelitas* en RODÓN BINUÉ, 1957.

⁴⁷⁸ Aunque algunas de sus apreciaciones han sido superadas, sobre el trifuncionalismo en la sociedad medieval cf. DUBY, 1983.

El parlamento del rey concluye con los vv. 241-242, donde, continuando con la alegoría, éste expresa sus buenos deseos al campesino para que la viña produzca abundantes frutos y se reconcilie con su cuidador. El verso puede inspirarse en Ov., *Trist.* II 14 (*numina cultori pernicioso suo*).

En los vv. 243-244 Mateo de Vendôme describe con cierto detalle la reacción de Milón que cree las promesas del rey y, olvidando las ofensas cometidas, se marcha alegre. Queda patente en estos versos la intención reconciliadora del autor al final de la comedia y su defensa de cómo, a pesar de las injusticias descritas a lo largo de la obra, finalmente debe reinar la concordia en las clases. Respecto al v. 244 hay que señalar que tal vez puede basarse en Ov., *Met.* XI 106 (*laetus abit gaudetque malo Berecynthius heros*). A continuación, en los vv. 245-246, el autor, como si se tratara de un texto de filosofía política, expone que el principio en el que se fundamenta esa concordia social es la libertad de ánimo, que hace al hombre capaz de renunciar tanto a sus propios derechos como a pagar con odio una obra mala. Dicha cualidad está encarnada en *De Afra et Milone* precisamente por un humilde campesino, no por el rey. Estos versos, con los que empieza el final feliz de la comedia, ponen de manifiesto una vez más la intención de crítica social de Mateo de Vendôme a la hora de escribir *De Afra et Milone* y refuerzan la singular perspectiva de análisis que se ha seguido a lo largo de estas páginas.

Dentro de las críticas a los reyes y a los príncipes en el género de las comedias elegíacas hay que conceder una especial importancia a *Asinarius*. El interés de esta obra radica en su protagonista, un asno, aunque, como se devela al final, se trata en realidad de un apuesto joven que casi siempre irá disfrazado con la piel de ese animal y que intentará hacerse pasar por él. El supuesto asno es hijo de unos reyes, por lo tanto heredero al trono, y además, tras muchas aventuras, se va a casar con la princesa de otro reino. Como señala Rizzardi en su edición, esta comedia busca no sólo la simple comicidad derivada de transgredir las normas sociales establecidas, en este caso por un asno que pretende comportarse como un príncipe, sino que también el autor quiere criticar la decadencia del

mundo cortés⁴⁷⁹. En efecto, *Asinarius* debe interpretarse como una interesante parodia del mundo caballeresco que, como se viene mostrando, constituye un rasgo muy del gusto de los autores de estas comedias elegíacas, clérigos en su mayor parte. De todas formas, para una correcta interpretación de esta obra, no hay que perder de vista tanto su tono fabulístico como la clara pervivencia de Apuleyo, especialmente de la historia de Cupido y Psique, y posiblemente del relato de origen indio *Vikramacarita*⁴⁸⁰.

La comedia comienza, como ya se ha señalado al describir su argumento, con la explicación de que un rey y una reina no podían tener hijos. La reina (vv. 21-23: *continuis igitur precibus pia numina pulsans, / ut mater fiat nocte dieque rogat. / Quod petit assequitur et fit mater sed... aselli*) aparece suplicando continuamente a los dioses para poder tener un heredero y, finalmente, consigue ser madre, pero de un asno. Es muy destacable la intención del poeta, tanto en este pasaje y como en otros que se verán a lo largo de las próximas páginas, de fundamentar el poder real en el querer de los dioses, aunque el príncipe sea aparentemente un asno⁴⁸¹. Sin duda se trata de una parodia bastante audaz para una época en la que se defiende que la autoridad de los reyes derivaba directamente de la voluntad de Dios. Desde el punto de vista de las fuentes para los aspectos formales y de contenido, el v. 21 de *Asinarius* puede remontarse a Verg., *Aen.* IV 382 (*spero equidem mediis, si quid pia numina possunt*) y Ov., *Ars* III 347 (*o ita, Phoebe, velis, ita vos, pia numina vatum*), donde *pia numina* aparece en la misma posición del hexámetro. El segundo hemistiquio del v. 22 puede tener su antecedente en el segundo hemistiquio de *Speculum stultorum* 814 (*defluat et venter nocte dieque suus*), una obra de Nigel de Longchamps datable en torno a 1180 que cuenta también las peripecias de un asno, que gozó de bastante popularidad en su época y a la que desde ahora se aludirá con frecuencia⁴⁸². Por su parte, el v. 23 tiene la misma apertura de hexámetro que *Pamphilus* 419 (*quod petis annuerem, fame nisi verba timerem*).

⁴⁷⁹ Cf. RIZZARDI, 1983, pp. 156-157. Sobre el efecto humorístico causado por la alteración de las costumbres sociales también cf. THOMPSON, 1977, p. 65 y SUCHOMSKI, 1979, p. 111.

⁴⁸⁰ Para las fuentes de *Asinarius* cf. RIZZARDI, 1983, pp. 140-147.

⁴⁸¹ Sobre la parodia en esta comedia de cómo el poder regio deriva del poder divino cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de los vv. 35 y 94-96.

La reina, contrariada por lo sucedido, decide que el animal sirva como alimento de los peces. El rey se opone a esa decisión en *Asinarius* 31-38:

At rex comperto mandato matris iniquo
“Absit!” ait “Monstrum non moriatur idem!
Non moriatur” ait “regine filius, immo
ut vivat iubeo filius iste meus.
35 *Quem dedit heredem quisquis fuit ille deorum*
in solio regni rex erit ille mei
portabitque caput eius diadema paternum
et debetur ei gloria tota patris”.

Merece la pena detenerse en este parlamento, donde el autor de la comedia empieza a desarrollar su divertida y atrevida parodia contra el mundo de la nobleza. En el primer dístico el rey marca su oposición frente al deseo de la madre y decide que su hijo, al que califica de *monstrum*, debe vivir. A continuación, el monarca repite el *non moriatur* argumentando que se trata de un descendiente de una reina y un rey.

Tomada esa resolución, en los vv. 35-38 se apresura a añadir las consecuencias últimas que tendrá la decisión que acaba de tomar: los dioses se lo han concedido como heredero y, por lo tanto, a él pertenecen el trono, la corona y la gloria de rey. Es interesante señalar cómo el autor elabora su parodia basándose en unos términos muy concretos: *solio*, *diadema* y *gloria*⁴⁸³. Estas palabras se utilizan como símbolo del poder del monarca, lo que constituye un recurso que el poeta usará otra vez un poco más adelante⁴⁸⁴.

Por otro lado, hay que destacar una nueva mención del poder divino en el v. 35, concretamente con las mismas palabras que se usarán en la referencia a los dioses del v. 95 (*vix assem meruit quisquis fuit ille deorum*)⁴⁸⁵. Por lo que atañe a las fuentes en las que el

⁴⁸² Para *Speculum stultorum* de Nigel de Longchamps cf. MOZLEY-RAYMO, 1960. Para las relaciones entre *Asinarius* y *Speculum stultorum* cf. RIZZARDI, 1983, pp. 168-170.

⁴⁸³ Sobre el uso de las palabras *diadema* y *solium* en el corpus de comedias elegíacas cf. supra “Terminología referida a los nobles”.

⁴⁸⁴ Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de *Asinarius* 99-102.

⁴⁸⁵ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Asinarius* 21-23.

autor pudo inspirarse para la composición de estos versos, es especialmente llamativa la relación del v. 35 con Ov., *Met.* I 33 (*sic ubi dispositam, quisquis fuit ille deorum*).

A continuación, en los vv. 39-48, el poeta pasa a explicar las consecuencias de estas palabras del rey:

Tunc iussu patris nimio nutritur honore
 40 *utpote qui regis nobile pignus erat.*
Proficit et crescit, aures attollit in altum;
 iam cepit iuvenis indolis esse bone.
Iam patris in regno vocitatur et est domicellus,
 iam reverendo timet aulicus omnis eum.
 45 *Oppida iam girat, iam regni circuit urbes,*
 iam delectatur lusibus atque iocis,
 sed citharedorum mage delectatur in arte
 et, si sors faveat, discere gestit eam.

Aquí el autor describe la reacción que provoca entre sus súbditos la orden del rey, que pone de manifiesto su gran autoridad. En los vv. 39-40 se explica que el pequeño asno es criado con todos los honores, tal y como corresponde al verdadero hijo de un rey. Luego, el poeta describe de forma un tanto cómica cómo el asno poco a poco va creciendo, lo que se manifiesta en el tamaño de sus orejas. Una posible fuente para el v. 41 puede ser Verg., *Aen.* IV 176 (*parva metu primo, mox sese attollit in auras*).

Los vv. 43-44 son especialmente significativos puesto que en ellos el autor explica cuáles son los sentimientos de los súbditos respecto al joven príncipe. En el reino se le empieza a conocer como el *domicellus*, un término que hace referencia a un dueño joven o señor de menor categoría que el *dominus*, y los cortesanos, a pesar de tratarse de un asno, lo temen y lo veneran⁴⁸⁶. De esta manera, la parodia que se quiere hacer del poder real, en este caso encarnado en un asno, poco a poco va cogiendo forma. El poeta quiere dar a entender cómo el pueblo siempre va a respetar el poder de un noble, aunque éste fuera realmente un

⁴⁸⁶ Sobre la palabra *domicellus* cf. supra “Terminología referida a los nobles”.

animal. Se trata, de nuevo, de una crítica atrevida y que descubre un mundo intelectual bastante más vivo e ingenioso de lo que generalmente se conoce.

La parodia continúa en los vv. 45-48 cuando el autor va desgranando la actividad que desarrolla el joven príncipe, la propia de la alta nobleza del momento: visita los castillos y las ciudades, se deleita en todo de tipo de juegos y especialmente en el arte de la cítara, instrumento que además quiere aprender a tocar. En su comentario Rizzardi relaciona el v. 47 con *Babio* 384 (*cum clarus fidicen noster asellus erit*) y 455 (*quando miser sapiens? Nec erit citharedus asellus*), donde se alude al imposible de que un asno llegue a tocar un instrumento musical, un lugar común en la literatura medieval⁴⁸⁷. Respecto a las fuentes es interesante mencionar la posible relación del v. 45 con Stat., *Silv.* V 2, 12 (*tristia, ut octonos bis iam tibi circuit orbes*).

Para conocer todos los secretos del arte de la cítara el asno manda llamar al mejor músico en esa disciplina⁴⁸⁸. Lógicamente el citarista le explica que es imposible que pueda tocar ese instrumento porque con las pezuñas no podrá distinguir las cuerdas y, además, en lugar de cantar sólo logrará rebuznar. Entonces, en los vv. 69-74 (*“an non est” inquit “michi linea sanguinis alti? / An nescis quod sum rex dominusque tuus? / Unde tibi, nequam, verbi presumptio tanti / ut michi tam dure non vereare loqui? / Quid tibi, leccator, de me, quid, scurra, videtur? / Me forsán pignus imperiale negas?”*), el protagonista pronuncia unas palabras que lo caracterizan con unos rasgos cómicamente arrogantes. En efecto, en estos versos el asno recuerda al citarista que está hablando con su rey y señor, y le dice entre insultos que no debe ser tan presuntuoso pues con ese tipo de afirmaciones da la impresión de no reconocer su regio linaje⁴⁸⁹. Por lo que se refiere a las fuentes de estos versos hay que decir que el autor de *Asinarius* pudo inspirarse para la cláusula del v. 69 en Lucan. II 214 (*ad molem stetit unda sequens. Iam sanguinis alti*).

⁴⁸⁷ Cf. RIZZARDI, 1983, p. 201 y CURTIUS, p. 95, n. 24.

⁴⁸⁸ Sobre la parodia en la que se critica a los músicos cf. infra el análisis de *Asinarius* 81-86 en “Otras profesiones”.

⁴⁸⁹ Sobre el insulto *leccator* cf. supra el análisis de *Rapularis* I 261 en “La ambición desmedida de riquezas”.

Un poco más adelante se narra cómo un día, por casualidad, el asno se ve reflejado en río y, al observar su rostro y sus enormes orejas, se da cuenta de su desgracia. Tras esta típica anagnórisis, el autor introduce un pasaje de interés para nuestro objetivo, en los vv. 93-106:

*Infrendens igitur furiis agitatur iniquis;
talía blasphemo sibilat ore sibi:*

95 *“Vix assem meruit quisquis fuit ille deorum
qui me compegit et dedit esse michi.
Numquid asellus ego potiar diademate regni?
Num dici potero rex et asellus ego?
Absit ut hanc asini frontem diadema coronet:*

100 *non decet hanc, fateor, aurea virga manum.
Ergo bulla meo non pendeat aurea collo,
nec setas asini purpura munda tegat.
Heu, patre defuncto regni privabor honore,
cogar preterea multa molesta pati.*

105 *Est igitur melius ut vivo patre recedam,
quam post expellat me violenta manus”.*

Hasta este momento hay que suponer que el asno desconocía su verdadera forma. Ahora, después de ver reflejado en el agua su horrendo aspecto, el asno se llena de indignación ya que todos sus proyectos se han venido abajo. El autor va a conseguir que paulatinamente el lector cambie su percepción sobre el protagonista, de forma que el que antes generaba un cierto rechazo por su manifiesto engreimiento, ahora, puesto que desconocía la verdad sobre sí mismo, va a ser objeto de lástima. En los vv. 93-94 el poeta describe la airada reacción del animal que, haciendo rechinar sus dientes por la rabia, se enfrenta a los dioses. Rizzardi apunta que el verbo *infrendeo* es de origen épico, tal como puede verse, por ejemplo, en Verg., *Aen.* III 664 (*dentibus infrendens gemitu, graditurque per aequor*) y X 713 (*dentibus infrendens et tergo decutit hastas*), por lo que su atribución a un asno persigue claramente un efecto cómico⁴⁹⁰. No obstante, nos atrevemos a añadir el posible influjo del “rechinar de dientes” (*stridor dentium*), una referencia evangélica muy

⁴⁹⁰ Cf. RIZZARDI, 1983, p. 207. Para las fuentes clásicas de *Asinarius* 93, así como para el estudio de sus relaciones con *Rapularius*, cf. supra el análisis de *Rapularius* II 227 en “La ambición desmedida de riquezas”.

usada en las predicaciones del Juicio Final⁴⁹¹. Por su parte el v. 94 tal vez tiene su antecedente en Verg., *Aen.* XI 754 (*arrectisque horret squamis et sibilat ore*).

En los vv. 95-96 el asno critica a los dioses por haberle dado ese aspecto, diciendo que el culpable apenas merecería un as a cambio. De nuevo aparece aquí una referencia paródica a cómo el poder terrestre deriva directamente del poder divino, por lo que los dioses son los verdaderos culpables. Como ya se ha señalado, esta referencia a los dioses -o tal vez a Dios, en unos términos próximos a la blasfemia- se hace con los mismos términos del v. 35 (*quem dedit heredem quisquis fuit ille deorum*)⁴⁹².

En el siguiente dístico el asno se pregunta sobre si podrá llegar a ser rey siendo un asno, para concluir en los vv. 99-102 que será completamente imposible. El autor introduce aquí otra vez un léxico especialmente significativo sobre los símbolos de poder: *diadema*, *aurea virga*, *bullae... aurea y purpura... munda*⁴⁹³. La apertura del v. 99 puede tener relación con la de Nigel de Longchamps, *Speculum stultorum* 778 (*absit ut accipiam, rem tibi dando meam*); y el v. 100, en el segundo hemistiquio, con Ov., *Epist.* 16, 64 (*inque dei digitis aurea virga fuit*) y, por lo que se refiere a la apertura de este verso, también con *Speculum stultorum* 3204 (*non decet os nostrum turpia verba loqui*).

Ante esta situación, el asno, en los vv. 103-106, se lamenta y toma la resolución de marcharse del reino, pues es mejor irse ahora a que le echen violentamente cuando le toque heredar la corona. Con este episodio el autor consigue dar un giro a la trama de la comedia y que el asno tenga que abandonar la corte, lo que será una buena excusa para intercalar nuevas aventuras. Como podrá verse, este recurso de introducir un elemento nuevo para provocar -a veces, de manera un tanto forzada- un cambio en el argumento, va a ser utilizado por el autor en varias ocasiones. En el v. 105 pueden verse de nuevo relaciones con *Speculum stultorum*, en esta ocasión con el v. 1987 (*est aliquid melius quam nil tenuisse, tenebo*).

⁴⁹¹ Cf. Mt. 8, 12; 13, 42; 13, 50; 22, 13; 24, 51; 25, 30; y Lc. 13, 28.

⁴⁹² Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Asinarius* 21-23.

⁴⁹³ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Asinarius* 36-38. Sobre el uso de la palabra *diadema* cf. supra “Terminología referida a los nobles”.

A continuación el autor va intercalar un parodia de una típica escena épica en lo vv. 117-122:

Carbasa tenduntur; sulcantur terga profundi
cimbaque ventorum prosperitate volat.

118a *Nauta refert iuveni: "Regem tantum quia duxi*
 118b *sufficiet, domine, gloria tanta michi!"*

Immensoque mari longe lateque vagari

120 *cepit et effugii querit in orbe locum.*

Extremos tandem libet orbis visere fines,
Phebus ubi fessos in mare mergit equos.

El protagonista de la comedia toma la resolución de huir de su reino acompañado de un criado. El autor de *Asinarius* describe aquí el viaje en barco, un pasaje tópico del género épico pero que ahora, lógicamente, está cargado de comicidad, ya que el héroe de esa expedición es el asno. El poeta, en el primer dístico, describe con un tono eminentemente épico cómo despligan las velas y surcan las aguas. El v. 117 puede estar inspirado en Ov., *Epist.* 10, 30 (*vidi praecipiti carbasa tenta Noto*) y su cláusula en Stat., *Theb.* V 482 (*spumea porrecti dirimentes terga profundi*).

Langosch defiende que los vv. 118a-118b son una interpolación, mientras que Rizzardi sí decide introducirlos en su edición tanto por criterios de crítica textual como por el tono cómico propio de la comedia⁴⁹⁴. Efectivamente las palabras de alabanza que pronuncia el marinero, diciendo que ha sido un gran honor llevar a un rey tan grande, refuerzan una vez más la línea de interpretación que aquí se viene sosteniendo.

En los vv. 119-120 se explica que el asno vaga por el ancho mar buscando un lugar apropiado para su huida, y posiblemente el autor vuelve a intercalar ecos clásicos en el segundo hemistiquio del v. 120, en esta ocasión tomados tal vez de Ov., *Fast.* IV 574 (*praeteritus Cereri nullus in orbe locus*). Finalmente el poeta describe que el protagonista

⁴⁹⁴ Cf. LANGOSCH, 1929, p. 4 y RIZZARDI, 1983, p. 211.

visita los confines del mundo e intercala una referencia mitológica que sigue contrastando con que el artífice de este viaje sea un asno. El v. 122 puede estar inspirado en Verg., *Aen.* XI 193 (*ni roseus fessos iam gurgite Phoebus Hiberno*).

En el nuevo reino el asno se presenta como músico y consigue dejar a todos asombrados con su arte, por lo que le invitan al banquete que se celebra esa noche. En este contexto el autor introduce los vv. 169-188, unos versos de gran importancia en lo que atañe a la parodia de la nobleza:

Legitimo cursu regalis cena paratur;
170 *confluit in castra discubitura cohors.*
Rex et regina regali sede locantur;
discumbit matris filia pene latus.
Inde locantur et hi quos militie clavis ornat;
hinc servi resident inferiore loco.
175 *Accedens igitur ex officialibus unus,*
cum servis asinum iussit habere locum.
“Absit!” asellus ait “Non sum conviva clientum!
Non bene servilis convenit ordo michi.
Non sum vulgaris asinus nec sum stabularis:
180 *urbana potius nobilitate regor”.*
“Visne” minister ait “cum militibus sociari?”
“Absit!” asellus ait “Nec locus iste placet!
Hactenus absque modo me regia mensa sodalem
extulit et largas prebuit illa dapes”.
185 *“Quid tibi vis faciam?” dapifer respondit asello;*
“Sortiar ut mensam regis!” asellus ait.
Quod rex comperiens ait: “Huc accedat asellus!”
Qui subito regis voce vocatus adest.

En el gran banquete de esa noche cada uno tiene que sentarse en el puesto que corresponde a su rango, por lo que este pasaje de *Asinarius* refleja de manera significativa algunas de las clases en las que estaba dividida la sociedad medieval. Con los vv. 169-170 el poeta, creando una atmósfera de cierta solemnidad, introduce la escena y explica que

la corte acude al castillo invitada a una cena con los reyes⁴⁹⁵. Luego comienza a enumerar dónde se coloca cada convidado. Los monarcas se sitúan en el sitio de honor y el autor aprovecha para presentar ya a la princesa, un personaje que tendrá un papel importante en la comedia y que ahora aparece sentada junto a su madre.

A continuación, en los vv. 173-174, se explica que después de los reyes están sentados, en primer lugar, los caballeros, a los que el autor quiere adornar con la clámide, el manto que en el teatro latino, ya desde Plauto, era característico de la clase militar⁴⁹⁶. Después de los caballeros, en un lugar inferior, se hallan los criados. De esta manera, en estos versos de *Asinarius* queda bien reflejada la jerarquización de la sociedad civil en la Edad Media, al frente de la cual se encuentran los reyes, luego los caballeros y, en último lugar, el llamado tercer estado, del que aquí se menciona únicamente a los criados, que, encargados probablemente del servicio de los nobles, podían asistir a la cena. Es importante reseñar aquí la riqueza léxica de la que el autor hace gala para referirse al tercer estado en todos estos versos, pues emplea los términos *servi* (v. 174), *officialibus* (v. 175), *servis* (vv. 176), *clientum* (v. 177), *servilis... ordo* (v. 178), usando precisamente el sustantivo *ordo* para denominar a un estamento social, *minister* (v. 181) y *dapifer* (v. 185). Por otro lado, no se menciona, y hay que anotar, la participación en el banquete del estamento del clero, quizá porque a él pertenece el propio autor de la comedia y no le interesa que sea objeto de la parodia.

En los vv. 175-176 uno de los servidores se acerca al asno y le ordena que tome asiento junto con los criados. Con estos versos el personaje del asno entra en escena y comienza entonces la parodia de todo el sistema social descrito. El segundo hemistiquio del v. 176 puede tener su antecedente en Nigel de Longchamps, *Speculum stultorum* 64 (*res simulata diu posset habere locum*), aunque también hay que observar la posible relación con *Rapularius I* 382 (*quatenus in sacco possit habere locum*). El asno, en los vv. 177-180, responde que de ninguna manera está dispuesto a sentarse junto a los criados, ya que él no

⁴⁹⁵ Para la traducción de los interesantes términos *castra* y *cohors* cf. respectivamente NIERMEYER, 1976, p. 155 y PRINZ et alii, 1967-2009, vol. II, p. 815. Sobre el término *cohors* también cf. supra “Terminología referida a los nobles”.

⁴⁹⁶ Cf. DAREMBERG-SAGLIO, 1969, vol. I, pp. 1115-1116.

es un asno cualquiera ni de establo, sino que pertenece más bien a la nobleza urbana⁴⁹⁷. El poeta va a empezar a construir así una parodia del noble que reclama los honores propios de su condición.

El sirviente le pregunta entonces, en el v. 181, que si quiere acaso sentarse con los caballeros. En los vv. 182-184 el asno, después de negar de nuevo con la expresión *absit*, le contesta que tampoco le agrada ese lugar y que él está acostumbrado a sentarse en la mesa real. Efectivamente, a tenor de lo que se ha descrito al comienzo de *Asinarius*, el protagonista, aunque es un asno, es el hijo de unos reyes y, por lo tanto, le corresponde comer con la familia real y no con los caballeros ni con los criados. En el siguiente dístico el camarero le pregunta sobre lo que desea hacer y el asno le responde, ya sin rodeos, que quiere sentarse con el rey. Por último, el autor explica cómo el monarca, al enterarse, ordena que se cumplan los deseos del asno. De nuevo quedan patentes los rasgos que hasta aquí se vienen exponiendo. Por un lado está el hecho de que un asno se siente a la mesa real, una situación absurda que tiene una finalidad humorística basada, en última instancia, en la transgresión de las normas sociales; por otro lado, junto con ese buscado efecto cómico, el autor pretende parodiar aquí la actitud del noble que defiende a toda costa los honores que supuestamente por su cargo le corresponden.

Desde este momento, la trama de la comedia va a girar en torno a la relación entre el asno y la princesa, unas circunstancias que aprovechará el autor para criticar al rey de una manera más o menos explícita. Así, el monarca, después de dar permiso al asno para sentarse en su mesa, en los vv. 189-190 (*cui rex subridens ioculariter ore sereno / dixit: "Aselle, placet filia nostra tibi?"*), le pregunta sin ambages que si le gusta la princesa, lo que puede interpretarse como una parodia de un protocolo de deferencia hacia el invitado, al que desde ahora va a tratar como a un pretendiente del que pudiera sacar buen provecho. La circunstancia de que sea un asno denota un carácter descarado por parte del monarca y una falta de consideración hacia su hija. En los vv. 193-195 (*"Pape, quid inquiris? O rex, quid nosse laboras? / Cur non deberet ista placere michi? / Immo placet, placet illa michi, multum placet;" inquit*) el asno contesta que sí, que por supuesto que le gusta, lo que

⁴⁹⁷ Sobre el término *nobilitate* en *Asinarius* 180 también cf. supra "Terminología referida a los nobles".

constituye una respuesta de cierto tono cómico pues manifiesta unos sentimientos amorosos en el protagonista que no se corresponden con su naturaleza. Los versos tienen bastantes ecos ovidianos, como suele ser habitual siempre que las comedias elegíacas tratan temática amorosa. En efecto, el v. 193 puede estar basado en Ov., *Met.* X 413 (*quaerere quid doleam; scelus est quod scire laboras*), aunque también puede inspirarse en Hor., *Sat.* II 8, 19 (*Fundani, pulchre fuerit tibi, nosse laboro*); el v. 194 en Ov., *Am.* I 8, 25 (*et cur non placeas? Nulli tua forma secunda est*) y I 10, 12 (*haec te non patitur causa placere mihi*); y el v. 195 en Ov., *Am.* II 4, 29 (*illa placet gestu numerosaque bracchia ducit*), II 10, 8 (*et magis haec nobis et magis illa placet*) y *Ars* I 42 (*elige cui dicas “tu mihi sola places”*), si bien hay que tener en cuenta además el caso de *Geta* 55 (*sic placet illa michi, sic exeat obvia nobis*).

A continuación, en los vv. 196-200, el asno hace una descripción de la princesa siguiendo las pautas clásicas de la *descriptio pulchritudinis*⁴⁹⁸. Luego el autor de *Asinarius* introduce un diálogo entre el rey y el asno en el que merece la pena detenerse:

“Vis fore” rex inquit “huius conviva puelle?”
 Ad quod respondens exul asellus ait:
 “Hoc placet, hec, inquam, cor aselli pauperis urget;
 congruit hec sedes et locus iste michi.
 205 Hoc contentus ero si convescar domicelle;
 hoc michi sufficiens pondus honoris erit”.
 “Ut placet,” inquit rex “esto conviva puelle
 escaque precipio vos cibet una duos”.
 “O rex, iure tibi regratior” inquit asellus
 210 “quod cedit per te gratia tanta michi”.
 Ascendensque gradum sedem sortitur in alto
 convivamque locat hunc domicella sibi.

El poeta incide en este diálogo, quizás de una manera excesivamente reiterativa, en los puntos antes expuestos, es decir, en el carácter descarado del monarca, en los sentimientos del asno hacia la princesa y en los supuestos honores que le corresponden a

⁴⁹⁸ Cf. ARENAL LÓPEZ, 2005.

éste por su noble condición. Así, en el v. 201, ante las alabanzas que el asno ha dirigido a la muchacha, el rey le pregunta si quiere sentarse junto a ella. El protagonista, en los vv. 202-203, responde que sí, que es algo que desea fervientemente. Precisamente, en la apertura del v. 203, se encuentra otro posible eco de Ovidio, en esta ocasión de *Met.* IV 53 (*hoc placet; hanc, quoniam vulgaris fabula non est*). Luego, en los vv. 204-206, el asno manifiesta su conformidad con el lugar donde debe sentarse ya que, en su opinión, ese lugar se adecuaba suficientemente a su honor social.

El autor, en los vv. 207-208, continúa con su parodia y pone en boca del rey unas palabras que denotan una vez más su intención de favorecer, sin ningún tipo de vergüenza, el amor entre su hija y el asno, como si fuera un importante pretendiente, hasta tal punto que tienen que compartir la misma comida. El asno, en el siguiente dístico, le agradece al monarca tal deferencia. Llama la atención la relación del segundo hemistiquio del pentámetro con *Pamphilus* 36 (*si non subveniat gratia vestra michi*). Por último, el narrador explica que el asno asciende al sitial y la princesa lo invita a sentarse junto a ella. Es interesante destacar de nuevo una posible dependencia del *Speculum stultorum* de Nigel de Longchamps, en este caso del v. 211 respecto al v. 3177 (*principis in thalamo positi statuuntur in alto*).

A continuación el autor quiere recrear la singular escena del asno comiendo en la mesa real. En los vv. 213-216 (*inter cenandum bene servit asellus eidem / comminuens panes colliridasque secans. / Ipse ciphos paterasque levans offert bibiture / et mensale tenet dum domicella bibit*) el protagonista, en contra de lo esperado, aparece desenvolviéndose con gran una gran soltura y elegancia. Con el fin de construir mejor la parodia, el autor de *Asinarius* desciende al detalle a la hora de describir el exquisito comportamiento del asno a la mesa. En este sentido es interesante destacar que utiliza unos términos del léxico culinario bastante precisos a la hora de reflejar cómo el asno sirve a la princesa partiendo el pan (*comminuens panes*), cortando algún tipo de torta (*colliridasque secans*), ofreciéndole vasos y copas (*ciphos paterasque*) y, mientras ella bebe, sosteniéndole educadamente la servilleta (*mensale*)⁴⁹⁹. Además, respecto a la composición

⁴⁹⁹ Sobre el término *mensale* cf. DU CANGE et alii, 1883-1887, vol. V, col. 342b.

de estos versos, hay que añadir la posible influencia en el v. 215 de Verg., *Aen.* III 255 (*impositis auro dapibus, paterasque tenebant*).

Pasado el tiempo, el asno le dice al rey que quiere regresar a su casa, pues echa de menos el lugar donde ha nacido. El monarca se entristece mucho y trata de persuadirle por todos los medios. Por lo que atañe a la crítica que se está realizando en esta comedia contra los reyes y los príncipes, en este contexto son interesantes los vv. 239-241 (*non es, mi fili, nostro contentus honore? / Non es contentus filius esse meus? / Dic, fili, quid obest? Cur tristis es? Unde doloris*) y 245 (*congeriemve sitis, fili, cuiuslibet eris?*), donde el rey le otorga al asno el honor de llamarlo hijo suyo⁵⁰⁰. De esta manera el protagonista de la comedia ha llegado a ser un doble príncipe, gracias por un lado al título que le corresponde por sus auténticos padres como al que ha conseguido por la adopción que aquí se menciona. El asno, sin embargo, rechaza todas las ofertas para quedarse en esta tierra, pero entonces el autor introduce los vv. 253-272:

“Una tibi” rex inquit “adhuc datur optio, fili,
 quam si respueris semper asellus eris.
 255 Vis ut nostra tuas tibi filia detur in ulnas?
 Tecum nocturnis ut vacet ipsa iocis?”
 Tunc velut evigilans de sompno clamat asellus:
 “Hec placet, hoc fateor, pactio sola michi.
 Ista michi finis meroris et anxietatis,
 260 ianua letitiae, porta salutis erit.
 Si factis tua dicta probes, o maxime regum,
 dicere tunc potero quod Iove maior ero.
 Iupiter in celis Iunone sua potiatur;
 sufficit in terris regia virgo michi.
 265 Sint tibi quae tua sunt, o rex, tibi cuncta reserves;
 virgo michi detur: nil peto preter eam.
 Hac contentus ero dumtaxat virgine sola
 nec queror exilium, rex reverende, meum.
 Hec michi sit patria, sit honor, sit gloria regni
 270 iam quoque sufficiens massa michi sit opum”.

⁵⁰⁰ Para el análisis de *Asinarius* 245 también cf. supra “La omnipotencia del dinero”.

*“Quam tibi despondi” rex inquit “habebis amicam:
Tantum dignare tu gener esse meus!”*

En este diálogo entre el rey y el asno, el autor de *Asinarius*, con su ya característico estilo basado en la repetición de ideas, vuelve a recuperar las cuestiones de la desvergüenza del monarca y del apasionado amor del protagonista hacia la princesa. Especialmente misteriosas resultan las palabras del rey en los vv. 253-254, al asegurarle, llamándole otra vez hijo suyo, que le va a ofrecer ahora una solución, pero, si la rechaza, será un asno para siempre. Como señala Rizzardi, son dos las posibles interpretaciones de estos versos: que el rey sospecha que el protagonista sufre algún tipo de encantamiento y que, aceptando su proposición, conseguirá deshacerlo; o por otro lado, que le interpela con un cierto sentido irónico para que no se comporte como un asno en esta situación⁵⁰¹. Como se verá más adelante, en un sorprendente giro del argumento se desvelará precisamente que el asno es en realidad un apuesto joven, aunque no había sufrido ningún encantamiento, sino que siempre había estado disfrazado voluntariamente de esa manera, una explicación que resulta algo forzada y que, leyendo hacia atrás, tensa demasiado la trama de la obra. Hay que añadir, respecto a la composición de esos versos, que el v. 254 puede inspirarse en Nigel de Longchamps, *Speculum stultorum* 58 (*juraque det populis, semper asellus erit*).

El rey hace su propuesta en los vv. 255-256, donde le ofrece a su hija para los juegos del amor con tal de conseguir que el asno no se marche de su tierra, unos versos en los que queda otra vez patente el descaro del monarca. En el dístico siguiente destacan de nuevo los sentimientos del asno, que reconoce que le agrada la proposición. A continuación, el protagonista comienza un elogio de su amada que puede estar inspirado, de manera humorística, en algún tipo de letanía bien conocida por los escritores de estas comedias, clérigos en su mayor parte. El v. 260 puede estar basado en Ov., *Trist.* III 9, 24 (*hic mihi morte sua causa salutis erit*), fuente tal vez en la que también se inspira Nigel de Longchamps, *Speculum stultorum* 3154 (*qui sibi praecipue causa salutis erat*).

⁵⁰¹ Cf. RIZZARDI, 1983, p. 229.

En los vv. 261-264 el asno se muestra dichoso y, entre alabanzas, le dice al rey que si realmente cumple sus palabras no tiene nada que envidiar a Júpiter. Estas palabras ahondan aún más en el sentido humorístico de este pasaje, tanto porque siguen recalcando el amor del asno hacia la princesa como por la capacidad del animal para recurrir a la mitología. Estos versos además se muestran repletos de referencias a los clásicos, así como a algunos textos medievales. El v. 261 guarda una estrecha relación con *De nuntio sagaci* 120 (*tu bene dixisses, si factis dicta probasses*), y ambos pueden depender de Ov., *Met.* VIII 616 (*obstipuerunt omnes nec talia dicta probarunt*) y *Fast.* V 53 (*finierat voces Polyhymnia: dicta probarunt*); la cláusula del v. 261 puede estar basada en Ov., *Pont.* IV 2, 1 (*quod legis, o vates magnorum maxime regum*); el segundo hemistiquio del v. 262 tal vez se remonta a Ov., *Pont.* I 4, 10 (*crede mihi, Pyllo Nestore maior ero*); el v. 263 es cercano a *De nuntio sagaci* 262 (*Iupiter et Iuno lecto sociantur in uno*); y, finalmente, la apertura del v. 264 quizás tiene su origen en Verg., *Aen.* II 618 (*sufficit, ipse deos in Dardana suscitata arma*), aunque no hay que obviar que el verso esté inspirado en Nigel de Longchamps, *Speculum stultorum* 1990 (*dummodo sic maneat sufficit una mihi*).

A continuación, en los vv. 265-268, el asno, en la misma línea de los versos anteriores, continúa manifestando su amor hacia la princesa y afirma, con un significativo tono de adulación hacia el rey, que sólo la quiere a ella, pues nada más le interesa, y que, si se la concede, no volverá a lamentarse de su exilio. De esta manera el rey conseguiría su objetivo, que el asno, como si fuera un insigne y poderoso príncipe, permaneciera para siempre en su reino. Por lo que se refiere a la composición de estos versos, hay que señalar que el v. 265 recuerda a Mart. X 51, 16 (*quae tua sunt, tibi habe: quae mea, redde mihi*).

El parlamento acaba finalmente cuando el asno reconoce que para él la princesa equivale a su patria, al honor, a la gloria del reino y a una gran cantidad de riquezas, unos versos caracterizados por su léxico épico y que denotan los sentimientos del protagonista hacia la muchacha, pero que puestos en boca del asno no hacen sino incidir en la finalidad crítica y humorística de la comedia. Además el tono de burla de este dístico tal vez se ve reforzado si se descubre una posible alusión del v. 269 a Verg., *Aen.* IV 347 (*hic amor, haec patria est. Si te Karthaginis arces*), unas palabras con las que Eneas explica a Dido

que el amor hacia su patria es mayor que el que siente hacia ella. El autor de *Asinarius* invertiría aquí el sentido y el asno prefiere a la princesa antes que a su tierra.

Por último, el rey, en los vv. 271-272, le dice al asno, al que continúa tratando como un poderoso pretendiente, que tendrá a su hija como esposa y le pide que se digne a ser su yerno.

El monarca manda entonces llamar a su hija y en los vv. 275-276 (*tunc viro iuveni vis nubere, filia regis? / Si vis huic, ergo, filia, nube viro!*), con el descaro que le caracteriza, le propone el matrimonio con el asno. La princesa, ruborizada, tras pensarlo brevemente, decide no oponerse a la voluntad de su padre. El rey, en los vv. 287-288 (*tunc asino gaudens rex inquit: "Habeto puellam, / ut sis sponsus ei, sponsa sit ipsa tibi*), ve cumplido sus deseos y, lleno de alegría, cumple lo prometido.

La comedia continúa con la descripción de una gran fiesta organizada para celebrar el nuevo matrimonio. Cuando cae la noche, el asno, movido por su amor, entra en la cámara nupcial sin miedo, tal como se dice en los vv. 301-302 (*virginis intrepidus thalamum tunc intrat asellus / ut sponse tenerum mulceat ipse sinum*), con la intención de acariciar a su esposa. El autor tal vez se basa para el v. 301 en Ov., *Met.* IV 218 (*noxque vicem peragit, thalamos deus intrat amatus*), donde los términos *thalamum/thalamos* e *intrat* ocupan la misma posición en el hexámetro. En los vv. 305-306 (*ut videat quid agant hic asellus et hec domicella / post velum servus nocte locatus adest*), 341-344 (*impiger insequitur regis vestigia servus / qui post cortinam nocte cubarat ibi, / quem rex nocturnum vigilem decreverat esse / ut specularetur quid facerent hic et hec*) y 349-350 (*preterita nocte post cortinam cubitanti / res est visa michi prodigiosa satis*), se hace referencia a cómo el rey, con su habitual desvergüenza, manda que un criado espíe a los esposos oculto tras una cortina. El autor de la comedia tal vez se basa para la apertura del v. 341 en Hor., *Ars* 121 (*impiger, iracundus, inexorabilis, acer*) y para la cláusula en Ov., *Met.* I 532 (*ipse Amor, admisso sequitur vestigia passu*), y para la composición del v. 349 en Nigel de Longchamps, *Speculum stultorum* 1626 (*praeterita nocte somnia visa mihi*). Este criado será el testigo que dará a conocer el engaño del asno, ya que pudo ver cómo el esposo,

quitándose la piel de asno que le cubría, en realidad era un apuesto joven. Como se ha apuntado más arriba, se trata de un giro un tanto brusco en el hilo argumental de la comedia, especialmente con una visión retrospectiva, pero el recurso del disfraz permite al autor hacer posible el amor entre los esposos. Desde este momento *Asinarius* experimenta un importante cambio en la trama, que se centra ahora en la fortuna favorable del joven príncipe que llegará a heredar el nuevo reino y también el de su padre, disipándose así las críticas y parodias a los reyes y a los príncipes.

Otras críticas contra los reyes se encuentran en la comedia *De more medicorum*. En la parte final de esta comedia el autor elabora una larga invectiva contra el dinero y la avaricia, enumerando varios ejemplos de los desórdenes que provocan⁵⁰². Es en ese contexto cuando el autor de la obra introduce los vv. 285-286 (*regibus et ducibus generaliter omnibus ipse / imperat atque preest et dominatur eis*) con los que acusa a las riquezas de controlar a los reyes y gobernantes: se dejan dominar por ellas y pierden todo su poder. Más adelante, en los vv. 319-320 (*huius avaritia reges comitesque barones / subiectos reprimunt iustitiamque necant*), el autor vuelve a insistir en la misma idea: por la sed de riquezas, los reyes y condes oprimen a sus vasallos y eliminan la justicia.

En la comedia *De Paulino et Polla*, de Ricardo de Venosa, también se pueden destacar unos versos. El abogado Fulcón le aconseja al anciano Paulino que contraiga matrimonio para que no esté solo y, a ese propósito, habla negativamente de la soledad. En los vv. 767-768 (*rex sine militibus, presul sine presbiterorum / collegio, soli nomen inane gerunt*) le dice que el rey en soledad, es decir, sin caballeros, no es más que un nombre vacío⁵⁰³. Hay que señalar aquí la posible relación del v. 767 con *Facetus* 473 (*non sine militibus reges sua regna tuentur*). La *iunctura nomen inane* del v. 768 se encuentra en la misma posición del pentámetro en *Ov.*, *Ars* I 740 (*nomen amicitia est, nomen inane fides*), *Epist.* 10, 116 (*et data poscenti, nomen inane, fides*) y *Trist.* III 3, 50 (*clamabis miseri nomen inane viri*).

⁵⁰² Para el análisis de los versos de *De more medicorum* que se van a mostrar a continuación también cf. supra “Las críticas más desarrolladas al dinero y a la avaricia”.

⁵⁰³ Para el análisis de estos versos también cf. infra “El clero”.

En suma, los pasajes aquí analizados manifiestan cómo las comedias elegíacas elaboran frecuentes ataques contra reyes y príncipes, siendo especialmente importantes, por la cantidad de versos que emplean, los casos de -y citamos en función de su número- *Asinarius*, *De Afra et Milone*, *Rapularius I* y *Rapularius II*. Llama la atención el tono provocador de estos versos dirigidos contra gente que goza de tanto poder. Los campos que abarcan las críticas son múltiples y varían desde la ingenuidad de los monarcas hasta los abusos que llevan a cabo contra la gente más desfavorecida, o desde los orígenes no divinos de su poder hasta los posibles problemas derivados del carácter hereditario del título de rey.

2.3. Los caballeros

Ya *De Lombardo et lumaca*, una de las comedias con una datación más antigua, del siglo XII, es toda ella una parodia de los valores caballerescos y de la literatura épica, un género de especial relevancia en esos momentos⁵⁰⁴. En esta breve composición de 52 vv. se cuenta la sorprendente historia de un campesino lombardo que se asusta ante la presencia de un caracol y prepara todo lo necesario para enfrentarse a él. En esos pocos versos, el autor va a confeccionar una breve parodia del mundo caballeresco, sirviéndose de los elementos propios del género: estilo, estructuras, léxico, imágenes, etc. Es importante destacar desde el principio que tanto para lograr una atmósfera adecuada y provocar así una mayor comicidad, como para facilitar su composición, en esta pieza se utilizan numerosas *iuncturae*, aperturas y cláusulas de verso, vocablos y expresiones, etc. procedentes de la *Eneida* de Virgilio, así como de la *Farsalia* de Lucano y de la *Tebaida* de Estacio⁵⁰⁵.

Por el carácter específico del trabajo que aquí se viene realizando, el análisis se centrará en los elementos que ofrezcan una visión fidedigna, aunque siempre más o menos distorsionada por el tono de crítica característico del género, de la sociedad en la que se escribieron estas obras, en este caso concreto de los caballeros y los valores que

⁵⁰⁴ A este respecto hay que citar aquí el muy reciente trabajo de CARDELLE DE HARTMANN, 2013a, donde analiza *De Lombardo et lumaca* desde la perspectiva de la “plurivocidad” propia de un texto paródico. Esa variedad de interpretaciones es el resultado tanto de los diferentes sentidos que el autor confiere a su obra como de las referencias que el lector comparte o cree tal vez compartir con el autor.

⁵⁰⁵ Sobre el uso que las comedias elegíacas hacen de Virgilio cf. ARENAL LÓPEZ, 2012.

encarnaban, y se hará caso omiso de aquellos ámbitos que se podrían denominar más “literarios”.

La comedia *De Lombardo et lumaca* comienza con la presentación del protagonista ya en el v. 1 (*venerat ad segetes Lombardus, circuit illas*). Como explica Bonacina, el gentilicio lombardo tenía una connotación peyorativa, pues en Italia aludía a la falta de inteligencia y en Francia designaba a una persona cobarde, un argumento que, como ya se ha visto, ha de ser tenido en cuenta para situar el origen de esta comedia⁵⁰⁶. Por lo tanto, ya desde el principio de esta obra se presenta al supuesto héroe desde una perspectiva jocosa. La variante *rusticus* por *Lombardus* de algunos manuscritos puede explicarse quizás como una glosa incorporada al texto por error o para introducir el tópico de la sátira contra el campesino, aunque Bonacina prefiere la lectura *Lombardus*, más coherente tanto con el comportamiento supuestamente épico del protagonista como con el tópico de la lucha entre el caracol y un caballero o un guerrero, una ficción cómica que, como podrá verse a continuación, era muy del gusto de la época⁵⁰⁷.

Especialmente interesantes para nuestro propósito resultan los versos de *De Lombardo et lumaca* 4-24:

Huic preter solitum visa lumaca fuit.

5 *Quid sit miratur; stupet, horret et exammatur;*
 mens abit atque color, deserit ossa calor.
Ut tandem rediit ad se, procul adstat et inquit:
 “*Quod video scelus est: hec michi summa dies.*
Non lupus hoc, ursus, vel vipera: nescio quid sit;
10 *sed scio, quicquid sit, quod michi bella parat.*
Est clipeus signum, signum sunt cornua belli:
 hem, pugnare negem? Non ego: malo mori.
Si superare queam monstrum talis speciei
 et decus et famam perpetuam merui.
15 *Quid dixi? Non est probitas occurrere monstro;*

⁵⁰⁶ Cf. BONACINA, 1983, pp. 101-106. Para el origen de *De Lombardo et lumaca* cf. supra “Análisis de las comedias”.

⁵⁰⁷ Cf. BONACINA, 1983, p. 125, n. al v. 1.

cetera non desunt bella timenda minus.
Que dabitur laus, si furor hec, non pugna vocetur?
Humanum non est hoc periisse modo.
Hoc mea si coniunx et proles tota videret
20 *pro solo visu iam sibi terga darent.*
Insuper hec pugna non equa videbitur ulli;
nam meus armatus hostis, inermis ego”.
Sic dubitat, metus atque pudor pignant in eodem.
Dat pugnare pudor, sed metus ista fugit.

Aquí el autor de la composición muestra el encuentro entre el lombardo y la *lumaca*, desencadenante de toda la trama, así como la desproporcionada reacción de aquél. En los vv. 4-6 quiere subrayar de una manera especial el miedo que embarga al lombardo al descubrir al caracol, para lo cual, echando mano de la variedad léxica, se recrea en las sensaciones de pánico que experimenta el protagonista y detalla cómo pierde la conciencia y el color, y la temperatura abandona su cuerpo. Como señala Bonacina, el motivo de un animal inofensivo que espanta a un hombre o a un animal fuerte está muy extendido en la Edad Media tanto en la literatura como en las artes figurativas, y es otro factor a tener en cuenta en el estudio del origen de esta comedia⁵⁰⁸. Sobre la traducción del término *lumaca* se dirán unas palabras a propósito del v. 11, aunque no debe pasarse por alto la posible interpretación alegórica de esta composición -un rasgo muy característico de la creatividad medieval-, en la que la *lumaca* sería un símbolo del Pecado o el Demonio.

Por lo que se refiere al v. 4 hay que apuntar la posible relación con *De tribus puellis* 10 (*illa michi certe visa Diana fuit*). Al analizar las fuentes del v. 6 (*mens abit atque color, deserit ossa calor*) se descubren numerosos ecos de procedencia épica y elegíaca, que acentúan el tono paródico. El autor, de una manera más o menos distante según cada caso, puede basarse en Verg., *Aen.* III 57-59 (*auri sacra fames! Postquam pavor ossa reliquit / ...*

⁵⁰⁸ Sobre el motivo de la *lumaca* y su interpretación cf. BONACINA, 1983, pp. 101-106 y la bibliografía ahí citada. Para el origen de *De Lombardo et lumaca* cf. supra “Análisis de las comedias”. BONACINA, 1983, p. 125, n. al v. 6, explica cómo la angustiosa reacción del lombardo al ver al caracol recuerda a la de los héroes clásicos al tener que enfrentarse a su enemigo, y pone como ejemplo a Verg., *Aen.* XII 446-448 (*vidit ab adverso venientis aggere Turnus, / videre Ausonii, gelidusque per ima cucurrit / ossa tremor; prima ante omnis Iuturna Latinos*), donde se describe cuál es la sensación de los ausonios al ver venir a Eneas y a los suyos, pues un helado temblor atraviesa lo más profundo de sus huesos.

/ *monstra deum refero, et quae sit sententia posco*) y IX 475 (*Euryali. At subitus miserae calor ossa reliquit*); Ov., *Am.* III 14, 37 (*mens abit et morior quotiens peccasse fateris*), *Epist.* 3, 141 (*utque facis coges, abiit corpusque colorque*) y 14, 37 (*sanguis abit, mentemque color corpusque relinquit*), y *Fast.* II 753-754 (*mens abit et morior quotiens pugnantis imago / me subit et gelidum pectora frigus habet*); y *Homer.* 842 (*palluit infelix iuvenis, calor ossa reliquit*).

El v. 7 se utiliza para dar la palabra al atemorizado lombardo, cuya característica falta de valor se subraya ahora al afirmar que en todo momento se encuentra lejos del animal. En los vv. 8-11 el lombardo empieza a descartar las posibilidades de animales peligrosos, como el lobo, el oso o la víbora, pero lo que está claro es que ese animal se prepara para la guerra por las señales que lleva, el escudo y los cuernos, atributos sobre los que se volverá en los vv. 45-46⁵⁰⁹, y que invitan a traducir el término *lumaca* mejor como “caracol” que como “babosa”. Así, poco a poco, el poeta va dibujando la personalidad del supuesto caballero, provocando en el lector la sonrisa ante una situación tan absurda y extravagante.

En lo que se refiere a las fuentes de inspiración el v. 8 puede estar relacionado con *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 18 (*quod video mirum est; inspice si videas*) y el v. 9 con *De nuntio sagaci* 62 (*quando me novit? Dic. Novit? Nescio quis sit*) y 321 (*sepius hoc dixit, sed nescio dicere quis sit*). El v. 10, siguiendo en la línea de las reminiscencias clásicas tan buscada por el autor, puede basarse para el primer hemistiquio del pentámetro en Verg., *Ecl.* 8, 43 (*nunc scio quid sit Amor: duris in cotibus illum*), y para el segundo en Ov., *Rem. am.* 2 (“*bella mihi video bella parantur*” ait) y *Met.* VII 456 (*bella parat Minos, qui quamquam milite, quamquam*)⁵¹⁰. El v. 11, al hablar de las señales de la guerra, puede hacer alusión a Verg., *Aen.* VII 637-639 (*classica iamque sonant, it bello tessera signum; / hic galeam tectis trepidus rapit, ille trementis / ad iuga cogit equos, clipeumque auroque trilicem*) y XII 88-89 (*circumdat loricam umeris, simul aptat habendo / ensemque clipeumque et rubrae cornua cristae*).

⁵⁰⁹ Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de estos versos.

⁵¹⁰ Cf. BONACINA, 1983, para las fuentes de las variantes recogidas en otros manuscritos, especialmente en los vv. 10, 14, 15, 21 y 23.

En los vv. 12-14 el supuesto héroe duda sobre lo que debe hacer y afirma que en todo caso prefiere morir, pues si consigue vencer a tal monstruo alcanzará el honor y la fama perpetua, valores indispensables para un caballero y de los que el autor de la comedia se burla en estos versos. El v. 12 puede tener relación con Ter., *Eun.* 66 (*mori me malim: sentiet qui vir siem*) y con *Pamphilus* 628 (*mesta loquor, quam sic vivere malo mori!*).

A continuación el lombardo recapacita sobre lo que acaba de decir y se pregunta si tiene sentido acometer una empresa tan arriesgada, más cercana a la locura que a la lucha. El poeta sigue así su parodia y se centra ahora en la actitud cobarde del caballero que, con aparente aire de prudencia, tiene miedo de enfrentarse con el caracol, todo ello en la atmósfera épica y militar que el autor continúa elaborando gracias al léxico empleado y a las reminiscencias de determinados autores clásicos. El v. 16 puede estar relacionado con Verg., *Aen.* IX 656 (*“cetera parce, puer, bello”. Sic orsus Apollo*), y el v. 18 con Ov., *Rem. am.* 724 (*carperis? Hoc periit Laudamia modo*).

El lombardo, para concluir su parlamento, en los vv. 19-22, continúa con la justificación de su fuga ya inminente, aduciendo en primer lugar que si su mujer y sus hijos estuvieran allí, ya habrían huido, una afirmación que no hace sino agrandar la imagen de cobarde del supuesto caballero, ya que se podría decir que se atreve a establecer como ejemplos a imitar en el combate a su mujer y a sus hijos. En segundo lugar, el lombardo afirma que sería una lucha desigual pues el enemigo con el que se va a enfrentar va armado y él, por el contrario, se halla completamente desprotegido. El v. 21 puede estar basado en Verg., *Aen.* XII 216-218 (*at vero Rutulis impar ea pugna videri / iamdudum et vario misceri pectora motu / tum magis ut propius cernunt non viribus aequos*)⁵¹¹.

En el siguiente dístico el autor, a modo de conclusión, quiere recoger las dudas que se albergan en el interior del lombardo, que puede atender a su honor y luchar, o al miedo y huir. La mención conjunta de *metus* y *pudor* se halla también en *Pamphilus* 575 (*me iubet econtra pudor et metus esse pudicam*) y con una *variatio* en *Rapularius II* 320 (*nam movet*

ire timor et vetat ire pudor), *Rapularius I* 342-343 (*stare timor prohibet, sed vetat ire pudor. / Stat, licet invitus, vincente pudore timorem*) y *De uxore cerdonis* 42 (*sed pudor atque timor me recitare vetant*), versos que a su vez pueden basarse en *Ov., Epist.* 11, 54 (*sed timor et nutrix et pudor ipse vetant*) y *Met.* III 205 (*an lateat silvis? Pudor hoc, timor inpedit illud*)⁵¹².

A continuación, en los vv. 25-40, la comedia da un nuevo giro:

*Denique, consilio fieri quod iudicat equum,
 Consulit uxorem consulit atque deos.
 Di sibi respondent quod sit palma fruiturus
 cum vix auderet credere numinibus.
 At coniunx timida, metuens, ut casta, marito,*
 30 *exclamat lacrimans: "Quid, furibunde, paras?
 Que tibi bella placent? Tandem sine monstra perire!
 Pone tuos animos! Parce michi misere,
 parce tuis natis, si non tibi parcere curas!
 Pro dolor, extinctos viderit ista dies!*
 35 *Non audax Hector, non hoc auderet Achilles,
 Herculis hic virtus ardua deficeret".
 "Pone modum precibus -inquit- carissima coniunx,
 non prece mens audax flectitur aut lacrimis;
 di michi sunt hodie nomen sine fine daturi.*
 40 *Iam precor ut valeas et valeant pueri".*

El tono de parodia contra el mundo de los caballeros y contra los valores que éstos encarnan, que, como puede verse, se mantiene constante a lo largo de la comedia, adquiere ahora un nuevo impulso con la entrada de dos nuevos personajes, el de los dioses y el de la mujer. En efecto, en los vv. 25-26 el autor de la comedia introduce dos elementos tópicos

⁵¹¹ Sobre *De Lombardo et lumaca* 22 cf. supra el análisis de *De Afra et Milone* 61-62 en "La omnipotencia del dinero".

⁵¹² Para el análisis de *Rapularius II* 320 y *Rapularius I* 342-343 también cf. infra "El clero". Ahí mismo además se estudian los ejemplos en los que los términos *timor* y *pudor* se usan con un verbo que indica prohibición o impedimento.

de la literatura épica, el diálogo con la mujer antes del combate y la consulta a los oráculos para conocer la voluntad de los dioses⁵¹³.

Por lo que se refiere al tópico épico de la consulta de los oráculos, en *De Lombardo et lumaca* 27-28 los dioses responden al lombardo sobre si debe enfrentarse con el caracol o no -una pregunta tan extravagante como divertida- y le aseguran que, aunque no se lo crea, logrará la victoria. Sin embargo el consejo de la mujer va a ser bien distinto. En los vv. 29-30, con los que empieza su parlamento, se describe cómo la temerosa y fiel esposa le pregunta entre lágrimas a su marido qué esta tramando. El poeta intercala así el tópico propio del género de la despedida entre el soldado y su esposa, un pasaje que en la literatura se encuentra siempre lleno de emotividad y de tensión dramática, y que ahora, por lo absurdo de la situación, no puede provocar sino risa. En este contexto de parodia, al que hay que sumar además la caracterización negativa de los personajes femeninos propia de las comedias elegíacas, la actitud de nerviosismo, incluso de histeria, que el autor atribuye a la mujer a lo largo de su intervención resulta lógicamente desproporcionada. El v. 29 puede recoger los ecos de Ov., *Epist.* 5, 133 (*at manet Oenone fallenti casta marito*) y de Stat., *Theb.* III 705 (*quantus amor castae misero nupsisse marito*); y tal vez la base del v. 30 pueda encontrarse también en Stat., *Theb.* III 272 (*festā nec hae quicquam lacrimae, furibunde, morantur?*).

La mujer del protagonista, en los vv. 31-34, sigue haciendo una serie de preguntas y súplicas que se adecúan perfectamente a las características propias de la literatura épica. En efecto, cuando la mujer le echa en cara a su esposo el deseo de guerras y le ruega que deje a los monstruos y deponga sus bríos, al menos por amor hacia ella y hacia sus hijos, el autor de *De Lombardo et lumaca*, al imitar el estilo dramático del género, logra aumentar el

⁵¹³ Para los versos que siguen a continuación, cf. BONACINA, 1983, p. 100, n. 7, donde se demuestra cómo el autor de la comedia se sirve de numerosos términos procedentes de tres famosas escenas de adiós de la *Eneida* para la composición de *De Lombardo et lumaca* 27-40: el llanto de Andrómaca (III 294-348), el llanto de Creúsa y Anquises (II 675-691) y el llanto de la sombra de Creúsa (II 776-790). Así la editora italiana descubre la correspondencia entre los términos *marito*, *lacrimis*, *monstris*, *Hector*, *coniuge*, *Achillae*, *deus*, *puer*, *virtutem*, *animosque* y *lacrimans* de Aen. III 294-348, con *coniunx*, *marito*, *lacrimans*, *monstra*, *animos*, *Hector*, *Achilles*, *virtus*, *lacrimis* y *di* de *De Lombardo et lumaca* 27-40; de *coniunx*, *monstrum*, *palmas* y *precibus si flecteris* de Aen. 675-691, con *coniunx*, *monstra*, *palma*, *prece* y *flectitur*; de *dolori*, *coniunx*, *numine*, *divum*, *lacrimas*, *vale*, *nati* y *lacrimantem* de Aen. II 776-790, con *lacrimans*, *dolor*, *natis*, *coniunx*, *lacrimis*, *numinibus*, *di*, *valeas* et *valeant*.

efecto burlesco de su parodia⁵¹⁴. El v. 34 puede estar basado en Ov., *Epist.* 12, 211 (*viderit ista deus, qui nunc mea pectora versat*).

El parlamento de la mujer acaba en los vv. 35-36, donde, para intentar que su marido cambie de opinión y no se enfrente a la *lumaca*, alude a los grandes héroes épicos Héctor, Aquiles y Hércules, asegurando que ninguno de ellos osaría acometer la gesta que él ahora quiere llevar a cabo.

Por lo que se refiere a las fuentes el v. 35 recuerda a Ov., *Met.* XII 622-623 (*non ea Tydides, non audet Oileos Ajax / non minor Atrides, non bello maior et aevo*), y tal vez a Stat., *Silv.* I 1, 13 (*ipse nec Aeneas nec magnus duceret Hector*). A su vez, la expresión *virtus ardua* del v. 36 ya se encuentra también en Ov., *Pont.* II 2, 111 (*difficile est, fateor: sed tendit in ardua virtus*); Luc. IV 576 (*percipient gentes quam sit non ardua virtus*); y Stat., *Theb.* X 845 (*“hac” ait “in Thebas, hac me iubet ardua virtus”*) y *Silv.* V 2, 98 (*nec tantum pietas, sed protinus ardua virtus*). Curiosamente la alusión a Héctor y Aquiles conjuntamente con Hércules se encuentra también en *De nuntio sagaci* 291 (*Hector et Achilles, Ajax, fortissimus Hercules*).

El lombardo contesta a la mujer con unas palabras que de nuevo se adecúan perfectamente a las esperables en un héroe clásico. En los vv. 37-38 le pide que deje de suplicarle, pues un espíritu valiente no se doblega con ruegos o lágrimas. Estos versos además poseen bastantes alusiones a obras de autores clásicos, especialmente de literatura épica. Así, la apertura del v. 37 puede inspirarse en Stat., *Theb.* II 406 (*pone modum laetis; satis ostro dives et auro*) y X 334 (*pone modum; sunt er diris sua numina Thebis*); y la cláusula en Verg., *Aen.* VIII 377 (*artis opisque tuae, nec te, carissime coniunx*), Ov., *Trist.* III 4b 53 (*at longe patria est, longe carissima coniunx*) y Stat., *Silv.* III 5, 110 (*moribus indubito: venies, carissima coniunx*). Por su parte el v. 38 puede estar basado en Verg.,

⁵¹⁴ En el segundo hemistiquio del v. 31 (*que tibi bella placent? Tandem sine monstra perire!*), uno de los lugares más discutidos por los editores de esta comedia, es interesante el uso del término *monstra*, en plural, haciendo referencia tal vez a un comportamiento frecuente en el lombardo que ya ha luchado contra ellos anteriormente. BONACINA, 1983, pp. 129 y 131, sostiene que esta interpretación sería más acorde con la lectura *iam desine*, pero, tanto por el sentido del texto como por criterios paleográficos, se muestra más partidario de la conjetura *tandem sine* de AVESANI, 1982.

Aen. II 689 (*Iuppiter omnipotens, precibus si flecteris ullis*), VIII 384 (*te potuit lacrimis Tithonia flectere coniunx*) y XII 800 (*desine iam tandem precibusque inflectere nostris*); *Stat., Theb.* VIII 715 (*ibat enim magnum lacrimis inflectere patrem*); y *Homer.* 1034 (*accipias; si nec precibus nec flecteris auro*). En los vv. 39-40 el lombardo asegura a su mujer que los dioses le darán hoy una fama sin término, y ruega por ella y por sus hijos, unas palabras que siguen las pautas de las tópicas despedidas que el héroe dirige a sus familiares antes de marchar al combate. Hay que destacar aquí que el verso 40 puede inspirarse en *Ov., Rem. am.* 274 (*iam precor, ut coniunx tu meus esse velis*) y *Pont.* IV 13, 47 (*sic valeant pueri votum commune deorum*), y que el poliptoton *valeas-valeant* también se halla en *Babio* 125 (*dompne meus Croceus, valeas valeantque cohortes!*).

Finalmente los versos 41-52 de la composición también son de interés desde el punto de vista de la parodia de los valores caballerescos:

*Ut stetit in campo, velox huc tendit et illuc
circumdatque feram magna satis minitans:
“O fera cui numquam similem natura creavit,
monstrum monstrorum, perniciosa lues,
45 que michi nunc pandis non me tua cornua terrent,
testaque sub cuius tegmine tuta manes.
Hac hodie dextra forti moriere nec ultra
te patiar segetes commaculare meas”.
Et vibrans telum que sint loca proxima morti
50 prospicit et palmam strenuus exequitur.
Pro tanto facto que premia digna dabuntur?
Non est res parva: causicidici veniant.*

Como es esperable, la comedia concluye con la marcha final del lombardo hacia la lucha y con su victoria definitiva sobre su oponente, todo ello en un fingido clímax de tensión dramática conseguido gracias a los recursos habituales en esta composición: léxico, imitación de las estructuras propias del género, referencias a las obras épicas,

fundamentalmente de Virgilio y Estacio, reproducción de sus *iuncturae*, aperturas y cláusulas, etc.⁵¹⁵.

El autor de la comedia, en los vv. 41-42, describe cómo el protagonista se lanza de aquí para allá en busca de la fiera mientras le dirige grandes amenazas. El v. 41 puede inspirarse para la apertura en Verg., *Aen.* IX 389 (*ut stetit et frustra absentem respexit amicum*) y para la cláusula en *Homer.* 340 (*quaerit Alexandrum victorque huc fertur et illuc*). Por su parte, el v. 42 puede tener influencias de Verg., *Ecl.* 1, 47 (*et tibi magna satis, quamvis lapis omnia nudus*).

Comienza a continuación el último parlamento del lombardo. En los vv. 43-44 éste profiere una serie de insultos contra la *lumaca*, marcados todos ellos por su carácter hiperbólico que contribuye a aumentar el tono paródico de la escena. Acto seguido, el protagonista, en un dístico especialmente aliterado, grita a la *lumaca* que él no piensa asustarse ante sus señales de guerra, los cuernos (*cornua*) y el caparazón (*testa*), que puede entenderse como un escudo o una coraza. Así, estas palabras remiten directamente a la descripción de estos atributos que ya se había hecho en el v. 11 (*cornua, clipeus*) y que ahora, aprovechando de nuevo una intervención del lombardo, se quieren subrayar con más énfasis⁵¹⁶. El v. 45 además puede inspirarse en Verg., *Aen.* IX 133-134 (*arma ferunt Italiae. Nil me fatalia terrent, / si qua Phryges prae se iactant, responsa deorum*) y XII 894-895 (*ille caput quassans: "non me tua fervida terrent / dicta, ferox; di me terrent et Iuppiter hostis*). Los vv. 47-48 ponen fin al parlamento del protagonista y tienen el valor, por lo tanto, de ser sus últimas palabras en toda la comedia. En ellas el lombardo amenaza de muerte a su enemigo y le asegura que ya nunca más podrá destruir sus campos. La cláusula del v. 47 puede basarse en Verg., *Aen.* VI 869 (*ostendent terris hunc tantum fata nec ultra*) y Stat., *Theb.* II 117 (*ausurumque eadem, germanum expelle, nec ultra*).

⁵¹⁵ Cf. BONACINA, 1983, p. 100, n. 11, donde se pone en relación *De Lombardo et lumaca* 43-50 con los duelos descritos en Verg., *Aen.* IX 735-751, X 773-882, XI 684-855, XII 879-895, que tienen por protagonistas a Turno, Pándaro, Eneas, Mecencio, Lauso y Camila.

⁵¹⁶ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *De Lombardo et lumaca* 11.

Tras estas palabras del protagonista, en los vv. 49-50 el poeta describe con una terminología completamente épica cómo el lombardo se lanza sobre su rival blandiendo su lanza y examinando sus puntos débiles, de tal manera que finalmente consigue alzarse con la victoria. El v. 49 puede tener reminiscencias de Ov., *Met.* XI 365 (*inde fragore gravi strepitu loca proxima terret*). Por lo que se refiere a los vv. 51-52, hay que destacar la alusión que se hace a otro de los tópicos propios de la épica como es la recompensa que recibe el vencedor del combate. La ironía de estos versos radica sobre todo en la denominación del hecho de matar a un caracol, una hazaña que es calificada como una gran acción (*tanto facto*) y algo no pequeño (*non est res parva*), por lo que el héroe se ha hecho merecedor de una insigne recompensa (*praemia digna*). El veredicto, como es esperable según los parámetros del género, queda en manos de unos árbitros⁵¹⁷. La expresión *praemia digna* tiene numerosos antecedentes entre los clásicos, como son Verg., *Aen.* I 605 (*praemia digna ferant. Quae te tam laeta tulerunt*); Ov., *Ars* II 702 (*si modo duraris, praemia digna feres*), *Fast.* I 678 (*ut capiant cultus praemia digna sui*) y *Trist.* III 11, 50 (*da, precor, ingenio praemia digna meo*); y Stat., *Theb.* IX 50 (*Oenide, grates, haec praemia digna rependi*). Dentro de las comedias elegíacas la *iunctura premia digna* se halla también en *Rapularius* I 120 (*et tribuam meritis premia digna tuis*)⁵¹⁸. Por su parte, el v. 52 puede estar basado en Verg., *Ecl.* 3, 54 (*sensibus haec imis res est non parva*).

Otra comedia significativa en las sátiras a los caballeros es *Rapularius*. El autor no dejará pasar la ocasión para criticar en muchos de sus versos el comportamiento prepotente y lleno de avaricia y envidia del hermano noble. Así sucede en *Rapularius* II 71-72 (*dives adhuc superest frater, quem tu bene nosti, / qui me germanum denegat esse suum*), cuando el hermano pobre explica al monarca que tiene un hermano rico que niega esa relación de fraternidad⁵¹⁹. Por el contrario, en *Rapularius* I 87-88 (*qui quamvis opibus multis fastuque tumescit, / se tamen haud fratrem denegat esse meum*), se altera esa idea al introducir sobre

⁵¹⁷ Para el análisis de *De Lombardo et lumaca* 52, así como para la traducción del término *causidici* por árbitros, también cf. infra “Los juristas”.

⁵¹⁸ Para el análisis de este verso también cf. supra “Reyes y príncipes”.

⁵¹⁹ Sobre los problemas de redacción de *Rapularius* II y *Rapularius* I cf. supra el estudio de estas obras en “Análisis de las comedias”.

todo el adverbio *haud*⁵²⁰. Versos después, en *Rapularius I* 95-98 (*quanta putas, domine, crux sit michi gloria fratris, / cum me substernat indiga vita meis? / Quem natura parem michi fecerat, ecce, superbit*), el campesino le pregunta al rey si es consciente de la cruz que supone vivir bajo la gloria de su propio hermano, pues resulta duro ver lleno de soberbia al que había pertenecido a su misma condición⁵²¹.

Un poco más adelante aparecen nuevas críticas contra el *miles*, del que ahora se destaca su carácter avaricioso y lleno de envidia. En *Rapularius II* 129-132 (*isque videns fratrem tenus hac se pauperiorem / tantum ditari deliciisque frui, / vidit et invidit, se coniectans spoliari / dum fratris vidit crescere lucra sui*), una vez que el campesino ha conseguido la enorme recompensa que le ha otorgado el rey, se describen los anhelos del hermano noble por robarle las riquezas recién adquiridas⁵²². También en la redacción de *Rapularius I*, vv. 167-170 (*is quoque pestifero cepit tabescere zelo, / cum vidit fratris crescere lucra sui / germanique sui subitum miratus honorem / eius respectu se putat esse nichil*), el autor pone de manifiesto el carácter envidioso del caballero.

En *Rapularius II* 133-156, unos versos que por su amplitud no se vuelven a copiar ahora, el autor introduce un largo *excursus* moralizante -un rasgo muy del gusto de la época- contra los avariciosos en general y contra la codicia del *miles* en particular. Lo mismo sucede, aunque de forma más breve y con un estilo más directo contra el hermano, en los vv. 171-178 de *Rapularius I*.

Luego, en *Rapularius II* 159-176 y *Rapularius I* 183-208, otros pasajes bastante extensos, se describen los planes del caballero para superar en riquezas a su hermano. La ambición y la avaricia caracterizan de nuevo la personalidad del *miles*.

⁵²⁰ No obstante LANGOSCH, 1929, p. 75, a la hora de comentar este verso, sostiene que el presente *denegat* del v. 88 tiene un cierto valor de futuro y, por lo tanto, hay que entender el verso en el sentido de “no negará sin embargo que es mi hermano”, o, como traduce GATTI, 1986, p. 45, *non può negare*, todo lo cual casa mejor con la animadversión del hermano rico hacia el pobre que puede verse a lo largo de la comedia. Para el análisis de *Rapularius II* 71-72 y *Rapularius I* 87-88 también cf. supra “Dinero, honor y clases sociales”.

⁵²¹ Para el análisis de estos versos también cf. supra “Dinero, honor y clases sociales”.

⁵²² Para el análisis de todos estos versos de *Rapularius II* y *I* que se van a citar a continuación también cf. supra “La ambición desmedida de riquezas”.

Sin embargo el rey, aconsejado por su mujer, piensa que un hombre que entrega tales ganancias no tiene, por lógica, necesidad de ese tipo de bienes, por lo que deciden recompensarle precisamente con el nabo gigante que habían recibido del otro hermano, antes un humilde campesino. El autor de *Rapularius II*, en los vv. 209-214 (*ecce vir hic quali Fortune luditur arte: / dum venatur opes, perdit idem, quod habet, / et paupertatis in fossam precipitatur, / quam, licet ignarus, foderat ipse sibi. / Ille videns non equa dari nec digna rependi / confestim regi tanta dedisse dolet*), quiere subrayar con un tono moralizante cómo el avaricioso caballero se ha precipitado en la fosa que él mismo se ha cavado. El inapropiado actuar del *miles* ha sido castigado. Lo mismo, aunque un poco más desarrollado, se halla en *Rapularius I* 237-252.

En *Rapularius II* 221-228, otros versos que por su extensión no se vuelven a mostrar aquí, el caballero echa las culpas de su desgracia no a su actuación ni a su avaricia, sino al proceder del hermano y contra él va a dirigir su venganza. De esta manera el autor de la comedia da un nuevo giro en la trama y vuelve a caracterizar al *miles* con comportamiento tremendamente negativo. En *Rapularius I* la ira contra el hermano está descrita de una manera mucho más concisa en los vv. 253-256 (*infrendens igitur tacito sic murmurat ore: / "Ecce mei fratris hec fero dampna dolo. / Hic exaltatur, ego, proh dolor, opprimor; ergo / non impune feret per caput istud"*, ait).

El caballero entonces reúne a sus hombres más fieles y le dirige unas emotivas palabras. En *Rapularius II* 233-236 (*nostis enim quis sim quibus et natalibus ortus / et quanto fuerim gurgite mersus opum. / Nunc impostoris deceptus calliditate / omnibus exhaustum me nichil esse queror*) el *miles* hace ver a lo suyos que de un mar de riquezas ha pasado a no tener nada por culpa de un impostor, versos que una vez más traslucen el carácter avaricioso del caballero. Lo mismo se encuentra en *Rapularius I* 259-264 (*nostis enim quanta fuerit michi gloria pridem: / tam michi quam vobis hec generalis erat. / Nunc lecatoris cuiusdam calliditate / in preceps eadem gloria tota ruit. / Qua sublimabar est omnis adempta facultas. / Heu paupertatis nunc grave porto iugum*), si bien es cierto que aquí el *miles* no subraya tanto las riquezas de las que disfrutaba como la gloria que tenía antes. En cualquier caso, todo eso se ha venido abajo por culpa, en este caso, de un glotón.

En ese mismo discurso, un poco más adelante, el caballero pronuncia unas palabras muy duras, sobre todo si se tiene en cuenta que van dirigidas contra su propio hermano. En *Rapularius II* 259-262 (*donec ibi veniam, sit ibidem sessio vestra! / Assumpto citius vos sequar hoste meo. / Hic per vos pereat traiectus viscera ferro / aut laqueo furis more necetur homo!*) el *miles* ordena a su hombres que castiguen al hombre que él les va a llevar prisionero o bien atravesándole el estómago con una espada o ahorcándolo. Estos versos describen otra actuación inadecuada del *miles* y manifiestan una vez más las penosas consecuencias de la envidia y de un desenfrenado afán de riquezas. El pasaje correspondiente de *Rapularius I* se halla en los vv. 277-280 (*hanc, precor, assumptis intrate viriliter armis, / sed causam penitus nemo sciat nisi vos! / Donec ego veniam, nolite recedere quoquam; / ocius assumpto vos sequar hoste meo*) y, como puede verse, el poeta, con un estilo menos violento, no hace mención ni de la muerte a espada ni de la horca, aunque sí alude a las armas.

Los vv. 267-276 de *Rapularius II*, un pasaje demasiado amplio para reproducirlo de nuevo, muestran al caballero acercándose a su hermano para engañarlo con unas palabras tan dulces como engañosas. El autor introduce entonces una dura invectiva contra el *miles* por actuar como un médico que diera veneno mezclado con miel, y, sin ahorrar insultos, lo compara con una víbora, un escorpión y un puñal oculto. Sin embargo, la sátira contra el caballero que aparece en el pasaje equivalente de *Rapularius I* queda reducida únicamente a los vv. 283-284 (*frater adit fratrem fellitus felle carentem / et verbis false dulcibus usus ait*), en los que se afirma que el hermano mentiroso engaña a su hermano sirviéndose de dulces palabras.

De las palabras con las que el caballero trata de embaucar a su hermano son especialmente llamativas las que pronuncia en la parte final de su discurso. En *Rapularius II* 287-290 (*est ostensa michi pretiosi massa metalli, / cuius te, si vis, portio magna manet. / Impiger ergo veni, nec te dilatio temptet! / Testor enim superos, pars tua maior erit*) el avaricioso *miles* se apoya precisamente en la avaricia de su hermano para engañarlo, pidiéndole que lo acompañe porque quiere darle la mayor parte de una fortuna que ha

conseguido. En *Rapularius I* 295-298 (*hec est tam multa thesauri mole referta / ut tibi proficiat sufficiatque michi. / Hunc ego fraterno tecum partibor amore, / immo, Deum testor, pars tua maior erit*) se pone más énfasis en que la parte del campesino será la más grande.

El *miles* consigue su objetivo. En *Rapularius II* 291-292 (*hiis irretitus homo magne simplicitatis / ad laqueum tendit inscius instar avis*) se compara al ingenuo campesino con un pájaro que cae desprevenido en una trampa. En *Rapularius I* 301-304 (*hiis homo blanditiis irretitur simulatis; / fratris enim verbis nescit inesse dolos. / Annuit ergo suo fratri simul ac monitori, / surgit abique carens suspicione mali*) se recalca, por su parte, cómo el campesino no se da cuenta de los engaños del *miles*.

De esta manera las maquinaciones del caballero para asesinar a su propio hermano se van cumpliendo según lo planeado. El momento álgido tiene lugar cuando los hombres del *miles* se precipitan violentamente sobre el inocente hermano como los perros de Acteón hicieron con su amo. La escena aparece descrita -con muy pocas diferencias entre ambas piezas- en *Rapularius II* 295-298 (*assunt carnifices, concurrunt more latrantum, / immittunt prede brachia seva sue. / Ut proprii rapuere canes Acteona quondam, / sic datus est preda civibus iste suis*) y *Rapularius I* 307-312 (*exiliunt hii more canum iustumque nefande / tractantes etiam mortificare parant. / Ut proprii rapuere canes Acteona quondam, / civibus haud aliter preda fit iste suis. / Iam vincere student hominem conamine toto, / contendunt predam iam iugulare suam*). Cuando el fratricidio está a punto de consumarse, la llegada de un estudiante montado a caballo frustra todos sus planes.

En la comedia *Pamphilus, Gliscerium et Birria* pueden verse igualmente algunas críticas contra el ámbito de los caballeros. Sin embargo, antes de nada, hay que examinar si el protagonista, Pánfilo, debe ser considerado realmente un caballero. Savi piensa que tal vez se trate de un *clericus*, aunque más adelante matiza su opinión e incluye la posibilidad de que la comedia sí pueda estar orientada a parodiar los valores eclesiásticos-caballerescos⁵²³. Aunque sea brevemente, merece la pena detenerse a analizar el problema.

⁵²³ Cf. SAVI, 1976, pp. 217 y 253. Sobre el término *clericus* cf. infra “La crítica a los clérigos”.

Son varios los indicios que nos llevan a pensar que Pánfilo es una suerte de caballero. En primer lugar, tiene un criado, Birria. En sus viajes, mientras vive el animal, él va a caballo y su criado a pie. En los vv. 21-24 (*Pamphilus exultans nimis affectansque videri / miles, plus equo, calcibus urget equum; / in quantum natura sibi concessit et usus, / cruribus extensis, militat ante suam*) quiere mostrarse ante Glisceria con la dignidad propia de un *miles*. En los vv. 203-204 (*Pamphilus: "Henrici regis cognatus in urbem / intrabo tamquam cetera turba pedes"*) se queja de que, siendo nada menos que pariente del rey Enrique, tiene que entrar en la ciudad a pie como el resto de la gente, ya que, por culpa de Birria, se le ha muerto el caballo⁵²⁴. Todos estos rasgos que rodean la figura del protagonista, junto con el no menos importante de su relación amorosa con Glisceria, apuntan a que Pánfilo debe ser considerado más un caballero que un clérigo.

La sátira contra Pánfilo queda especialmente patente en los vv. 173-180:

*Occurrunt vigiles tamquam latronibus illis
querentes patriam, nomen et unde genus;*

175 *conticuere; loqui desuevit lingua timore;
fustes et gladii causa timoris erant;
et quia quesitis nil respondetur, in ipsos
iniecere manus invidiosa cohors.*

Pamphilus in cenum, prensis a fronte capillis

180 *volvitur et crebro verberare terga sonant.*

Pánfilo, acompañado de su amada Glisceria y de su criado Birria, llega por la noche a Évreux. En los vv. 173-174 los vigilantes los confunden con ladrones y deciden interrogarlos acerca de la patria, el nombre y el origen. El v. 174 puede estar inspirado en Prud., *Psych* 706 (*et genus et nomen patriam sectamque Deumque*). Ellos guardan silencio por miedo a los golpes y a las espadas. El v. 175 recuerda a Verg., *Aen.* II 1 (*conticuere omnes, intentique ora tenebant*), lo cual, en este contexto, debe ser interpretado probablemente como una parodia del mundo épico. Savi ve en varios versos de esta comedia cierta relación con algunos pasajes de *Historia mirabilis* de Hugo de Nonant,

⁵²⁴ Para el análisis de estos versos cf. supra "Dinero, honor y clases sociales".

posible autor de *Pamphilus, Gliscerium et Birria*⁵²⁵. Así el v. 176 recuerda a *Historia mirabilis* p. 144 (*armatis cum gladiis nos invaserunt*).

En los vv. 177-178 se muestra cómo los guardias, precisamente porque permanecen callados, los atacan. El v. 178 puede tener como base a Ov., *Fast.* VI 515 (*iniciuntque manus puerumque revellere pugnant*). También este verso puede estar relacionado con *Historia mirabilis* p. 146 (*proiecerunt manus*). Luego, en los vv. 179-180, el autor describe cómo cogen del pelo a Pánfilo, lo tiran al fango y allí le golpean. La afrenta no puede ser mayor. El v. 179 tal vez se inspira en Ov., *Am.* I 7, 49 (*et nunc sustinui raptis a fronte capillis*) y *Met.* II 476 (*dixit et adversam prensis a fronte capillis*); y el v. 180 también en Ov. *Am.* III 2, 11 (*et modo lora modo, modo verbere terga notabo*) y *Fast* II 695 (*quia mea crudeli laceravit verbere terga*), además de en Lucan. IX 662 (*at Magni cum terga sonent et pectora ferro*). Tampoco hay que obviar aquí la posible de este dístico de Pamphilus, *Gliscerium et Birria* con *Historia mirabilis* p. 147 (*prostratum in terram... per arenam ignominiose*).

En la comedia *Lidia*, atribuida a Arnulfo de Orléans, también hay que destacar el alto componente satírico contra los caballeros. En esta obra intervienen Decio, un duque, la mujer de éste, llamada Lidia, y Pirro, un caballero. Por tanto esta obra está ambientada en un nivel social elevado⁵²⁶. En este apartado, que está dedicado al estudio de los caballeros, se analizarán las críticas a Pirro y a Decio, si bien es cierto que éste, como duque, propiamente está por encima de ellos. Sin embargo, no puede situarse a la misma altura que los reyes y los príncipes. Además, la relación que tiene con Pirro aconseja que el estudio de ambos personajes se realice conjuntamente. No se recogerán aquí las críticas dirigidas contra Lidia, que son realizadas más por su condición de mujer que por estar ligada a al estamento de la nobleza. En efecto, en el prólogo de la obra, en los vv. 3-6 (*ut nova Lidiades veteres imitata placeret, / finxi femineis queque notanda dolis. / Cautius ut fugeres, docui quid femina possit: / esse potest una Lidia queque tibi*), el autor explica que

⁵²⁵ Cf. SAVI, 1976, pp. 212-220. Para la *Historia mirabilis* cf. STUBBS, 1964. Sobre los problemas de autoría de *Pamphilus, Gliscerium et Birria* cf. supra el estudio de esta obra en “Análisis de las comedias”.

⁵²⁶ Como señala GUALANDRI-ORLANDI, 1998, p. 262, n. a los vv. 31-32, resulta incomprensible a este respecto que SUCHOMSKI, 1975, p. 129, defienda que estos personajes representan al sector social medio (*vertreten den mittleren sozialen Bereich*).

el objetivo de la comedia es mostrar los engaños propios de las mujeres con el fin de estar prevenidos contra ellas. Las continuas invectivas que el autor dirige contra Lidia están hechas desde esta perspectiva y, por tanto, no suponen una crítica directa a los ámbitos de poder, objeto de estudio del presente trabajo. Por otro lado, conviene no perder de vista la hipótesis de Gualandri y Orlandi en la que postulan un significativo paralelismo entre los personajes de Decio, Lidia y Pirro con el rey francés Luis VII, Leonor, duquesa de Aquitania, y Enrique, duque de Normandía y futuro Enrique II de Inglaterra⁵²⁷.

Las críticas al duque Decio empiezan ya en el prólogo de la obra. En efecto, en los vv. 11-16 (*quis Iove miratur lusum semel Amphitriona / si lusit Decium Lidia fraude quater? / Credere quod nichil est aliquid fuit Amphitrioni; / quod vidit Decius credidit esse nichil. / Conveniens parili fraus fraude fefellit utrumque: / lusus uterque dolo non putat esse dolum*), el autor, comparando su obra con la comedia *Geta* de Vidal de Blois, pregunta quién puede sorprenderse de que Anfitrión sea burlado una vez por Júpiter si Lidia va a engañar hasta cuatro veces a su marido Decio. Uno y otro, Anfitrión y Decio, son víctimas de un engaño del que no son conscientes.

La composición de estos pocos versos manifiesta tanto la gran cultura del autor como la complejidad que supone el estudio de las fuentes de estas obras medievales. Así la *iunctura credidit esse* del v. 14 puede basarse en Ov., *Met.* VIII 22 (*credidit esse deos. Et iam Iunonia laeva*), si bien es cierto que también aparece precisamente en *Geta* 4 (*cui comes Archas erat. Credidit esse virum*). Por otro lado, respecto a los vv. 15-16, ya se ha analizado más arriba el gusto que las comedias elegíacas tienen por el uso del politoton con el término *fraus*, añadiendo además en varias ocasiones la palabra *dolus* o el verbo *fallo*⁵²⁸. A parte de los casos antes mencionados, la utilización de *fraus* con el verbo *fallo* dentro del corpus de comedias elegíacas se halla también en el v. 256 (*(dic michi) qua poterit fallere fraude virum?*) de la propia comedia y en *Aulularia* 738 (*fraus fallit fures: stant tua tuta tibi*). Además la *iunctura fraude fefellit* del v. 15 se encuentra en Aldelmo de Sherborne, *De laudibus virginum* 579 (*ignarum populum scrophosa fraude fefellit*) y 928 (*quamvis*

⁵²⁷ Cf. GUALANDRI-ORLANDI, 1998, pp. 142-152. Sobre estas cuestiones cf. supra el estudio de *Lidia* en “Análisis de las comedias”.

⁵²⁸ Cf. supra el análisis de *Aulularia* 333 en “La avaricia propia de los criados”.

iurare, pellaci fraude fefellit); y la de *non putat esse* del v. 16 en *De Affra et Flavio* 54 (*et, nisi plus noceat, non putat esse nocens*)⁵²⁹.

Lidia busca desde el principio de la obra el amor del caballero Pirro. Pero, a la propuesta de adulterio que Lidia le transmite a través de su criada Lusca, éste responde que no, que tanto Lidia como él deben permanecer fieles. El caballero no quiere traicionar sus compromisos de vasallaje. Sin embargo, a pesar de sus buenas intenciones, ya en el v. 80 (*sed modo vel facilis vel modo nulla fides*), tras la conversación con Lusca, Pirro deja entrever que la fidelidad o es flexible o no podrá subsistir: así, desde un primer momento, sus convicciones no parecen ser completamente firmes. En efecto, conforme vaya avanzando la comedia, se podrá comprobar como su fidelidad hacia al duque se va resquebrajando poco a poco.

Lusca, mientras regresa al palacio después de la conversación con Pirro, protagoniza un largo monólogo. El autor, en ese momento, pone en boca de la criada los vv. 149-150 (*vir favet uxori; tibi quid si Lidia ludit? / Quid tibi si Decius desidiosus adest?*), donde Lusca manifiesta una crítica directa contra el duque, acusándole de que, con su actitud de desidia, favorece el juego de Lidia.

Cuando Lusca le transmite a Lidia la negativa de Pirro, ésta, entre otras cosas, le responde en los vv. 207-208 (*hoc est causa, patet: trepidas Deciumque vereris, / et te, Pirre, premit non amor, immo timor*) que lo que a Pirro realmente le mueve para tomar esa decisión no es la devoción por Decio, sino el temor a él. Conforme vaya avanzando la comedia, las palabras de Lidia se irán viendo confirmadas: en cuanto Pirro tiene garantías suficientes de que Lidia controla a Decio, la fidelidad del caballero hacia su señor se rompe. El v. 208 puede estar inspirado en Ov., *Epist.* 12, 61 (*hinc amor, hinc timor est; ipsum timor auget amorem*).

Lidia le pide a Lusca que vuelva a ver a Pirro y que le ofrezca lo que sea necesario. Al escuchar la nueva proposición de la criada, Pirro, en los vv. 253-254 (*vel dux est deses,*

⁵²⁹ Cf. LANDI, 1994, p. 222.

fateor, vel Lidia demens: / debilitate viri femina fortis adest), concluye que o Lidia está loca o bien el duque es un indolente y, como consecuencia, la debilidad del marido supone un incentivo para su mujer. De esta manera las reiteradas invectivas que los diferentes personajes dirigen contra Decio -en este caso es el propio caballero el que lo critica- poco a poco van dando a conocer el verdadero carácter del duque. Por otro lado, estos versos suponen un punto de inflexión en la actitud de Pirro, pues, desde este momento, las manifestaciones de su infidelidad cada vez serán más significativas y notorias.

En los vv. 257-258 (*quam miranda moves! Mentem gerit illa mariti, / quaque valet duci scit levitate ducis*) la criada le cuenta a Pirro que Lidia controla por completo los pensamientos del duque, dada su falta de carácter. Esta nueva ofensa contra Decio se ve agravada por el hecho de que es pronunciada por una criada y, además, delante de un caballero.

Tras escuchar esto, Pirro, en los vv. 259-260 (*“experiar si vera manent que, Lusca, fateris” / Pirrus ait, “si dux sit sibi nullus homo”*), afirma que quiere comprobar si realmente Decio es un hombre vacío. Así el autor de *Lidia*, sirviéndose de la *variatio* a la hora de usar los insultos contra Decio, vuelve a introducir ahora una nueva ofensa, en este caso puesta en boca del caballero, pero transmitiendo siempre la idea de que el duque carece de toda personalidad.

Pirro entonces propone tres pruebas para comprobar que Lidia es capaz de dominar el débil carácter de Decio. En los vv. 265-270 (*hanc volo quod perimat; hanc si non vindicet ille, / me credat leviter fallere posse virum. / Et si quinque pilos barbe de vellere vellat, / quem trahit his precibus iunctius illa trahet. / Insuper excutiat quem vult de dentibus unum. / Si facit hec, faciet digna favore favor*) el caballero explica que Lidia debe matar al halcón predilecto del duque, arrancarle cinco pelos de la barba y quitarle un diente. En estos versos se corrobora la infidelidad de Pirro tanto porque las tres pruebas en sí mismas suponen evidentemente una afrenta a la dignidad de Decio, como por las reiteradas afirmaciones de que, si Lidia lo consigue, él sabrá corresponder. Estos versos pueden estar

inspirados en las *Heroidas* de Ovidio, en concreto el v. 266 en *Epist.* 20, 198 (*iurabis; scit te fallere posse deos*) y el v. 270 en *Epist.* 2, 64 (*gloria; simplicitas digna favore fuit*).

Cuando la criada le cuenta a Lidia las pruebas que le ha puesto Pirro, ésta asegura que podrá superarlas sin problemas. A continuación el autor de la comedia cambia el foco narrativo y se centra en el duque. En los vv. 291-296 (*mens ignara sue nescit presagia cladis / nec videt in letis tristia posse sequi. / Dum Decius ludit, dum tractat seria letus, / dumque strepit variis motibus aula ducis, / dumque sonant cythare divini carminis odas, / dumque melos mulcent consona fila lyre*) describe a Decio como una persona que se pasa el día rodeado de juegos, actividades y música y que es incapaz de descubrir las señales de su propia destrucción. En definitiva el autor critica aquí, ya de una manera completamente explícita, que Decio vive al margen de la realidad.

Sobre las fuentes de este pasaje hay que comentar que el v. 291 tal vez está inspirado en Verg., *Aen.* IV 65 (*heu, vatum ignarae mentes! Quid vota furem*) y X 501 (*nescia mens hominum fati sortisque futurae*). El v. 293 puede basarse en Verg., *Ecl.* 7, 17 (*posthabui tamen illorum mea seria ludo*) y Hor., *Sat.* I 1, 27 (*sed tamen amoto quaeramus seria ludo*) y *Ars* 226 (*conveniet Satyros, ita vertere seria ludo*), aunque también se debe tener en cuenta la posible relación con Juan de Salisbury, *Entheticus in Policraticum* 95 (*utilibus nugas, sic aptes seria ludis*). Por lo que se refiere al v. 295 hay que señalar que la misma cláusula se encuentra también en Poeta Saxo, *Annales de gestis Caroli Magni Imperatoris* V 693 (*quo non mortalis psallam tibi carminis odas*) y en Gualterio de Châtillon, *Alexandreis* X 317 (*perpetui mereatur carminis odas*)⁵³⁰. Por último, el segundo hemistiquio del v. 296 parece tomado de Ov., *Am.* I 8, 60 (*tractat inauratae consona fila lyrae*)⁵³¹.

A continuación el autor vuelve a centrarse en *Lidia* que, en los vv. 301-304 (*plus thalamo silva placet ac plus herba cubili, / plus nemoris saltus quam mea cura duci. / Non inpune feret: meriti ratione probabit / an potior sibi sit Lidia quam sit avis*), denuncia que

⁵³⁰ Para el texto de *Annales de gestis Caroli magni imperatoris* cf. WINTERFELD, 1899, p. 71.

⁵³¹ A propósito del uso anafórico de *dum* en *Lidia* 293-296, GUALANDRI-ORLANDI, 1998, p. 293, n. a los vv. 293-298, citan numerosos ejemplos de Virgilio y Ovidio en los que pudo basarse el autor.

su marido tiene más interés en las cacerías que en su matrimonio, que está más preocupado de su halcón que de su mujer. De nuevo, por tanto, aparece la idea de que Decio vive en su mundo, ocupado en sus propios intereses y al margen de los problemas reales. El v. 301 puede quizás estar basado en Ov., *Ars* II 475 (*silva domus fuerat, cibus herba, cubilia frondes*) y el v. 302 en Verg., *Ecl.* 6, 56 (*Dictaeae Nymphae, nemorum iam claudite saltus*) y *Georg.* I 16 (*ipse nemus linquens patrium saltusque Lycae*). Asimismo la amenaza que Lidia pronuncia en la *iunctura non impune feret* del v. 303 es frecuente, con mínimas variaciones, en las *Metamorfosis* de Ovidio, y así aparece en II 474 (*haud impune feres; adimam tibi namque figuram*), XI 207 (*“non impune feres” rector maris inquit et omnes*), XII 265 (*non impune feres, teli modo copia detur*) y XIV 383 (*“non impune feres neque” ait “reddere Canenti”*).

En el dístico siguiente (*dixit et accipitris collum detorquet: anhelans / ille cadit. Pirrus obstupet ausa notans*) el autor, con un estilo marcadamente asindético que refuerza la rapidez de lo que sucede, muestra a Lidia retorciendo el cuello del halcón de Decio. La primera prueba, y por lo tanto la primera afrenta contra el duque, se ha consumado a la vista de todos. Pirro, ante esto, se queda perplejo.

Lidia, acto seguido, se acerca al rey con el objetivo de lograr la segunda prueba, arrancarle cinco pelos de la barba. El autor de la comedia introduce en ese momento los vv. 313-314 (*dum ludit lambitque virum, dum Lidia figit / oscula, sentitur barbara barba ducis*), en los que se describe a Lidia besando a Decio y acariciando su barba. En un contexto de sátira contra los nobles estos versos tal vez no carecen de importancia, ya que el adjetivo *barbara*, como señala Gualandri y Orlandi en su edición, es extraño aludiendo a partes del cuerpo, y puede estar usándose aquí referido a *ducis* en una suerte de hipálage⁵³². Respecto a las fuentes en las que puede basarse el autor para este dístico hay que señalar que la expresión *figit / oscula*, con pequeñas variaciones, es frecuente en la literatura clásica y así aparece en Verg. *Aen.* I 687 (*cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet*) y II 490 (*amplexaeque tenent postis atque oscula figunt*); Ov., *Met.* III 24-25 (*Cadmus agit grates*

⁵³² Cf. GUALANDRI-ORLANDI, 1998, pp. 295-296, n. a los vv. 313-314.

peregrinaeque oscula terrae / figit et ignotos montes agrosque salutat) y IV 141 (*miscuit et gelidis in vultibus oscula figens*).

En los vv. 315-316 (*corrui in vultum -verborum conscia Lusce / fit memor- et quinos succutit inde pilos*) se muestra a Lidia llena de osadía al ser capaz de arrancar cinco pelos de la barba del duque. La segunda prueba también se ha cumplido. Tal vez el autor para la apertura del hexámetro se inspira en Verg., *Aen.* X 488 (*corrui in vulnus (sonitum super arma dedere)*). Decio, como se describe en los vv. 317-318 (*dux, velut excussus somno, loca lesa pilorum / tractat et admota mulcet agitque manu*), actúa entonces como si lo hubieran despertado de un sueño. Su única reacción es frotarse y acariciarse la parte dolorida. Una vez más el autor de Lidia subraya la incapacidad del duque para percatarse de lo que sucede a su alrededor. Su carácter es una combinación de ingenuidad y atolondramiento.

También este último dístico puede estar basado igualmente en fuentes clásicas. El hexámetro recuerda a Verg., *Aen.* II 302 (*excitior somno et summi fastigia tecti*) y a Ov., *Epist.* 13, 109 (*excitior somno simulacraque noctis adoro*), *Met.* IX 695 (*tum velut excussam somno et manifesta videntem*) y *Fast.* I 547 (*mane erat; excussus somno Tirynthius actor*). Por lo que se refiere a la posible técnica versificatoria del autor, es importante hacer notar que la *iunctura velut excussus somno* de Lidia 317 se halla en la misma posición del hexámetro que *velut excussam somno* de *Met.* IX 695. Lo mismo puede decirse de *excussus somno* respecto a *Fast.* I 547. Por otro lado, Lidia 318, puede estar inspirado en Ov., *Am.* III 7, 74 (*molliter admota sollicitare manu*), donde *admota* y *manu* aparecen también al final de cada hemistiquio del pentámetro, y en *Fast.* I 259 (*ille manu mulcens propexam ad pectora barbam*). Una expresión parecida se encuentra también en Lidia 401 (*sepe manu mulcet fauces, os pandit et halat*)⁵³³.

Unos versos a subrayar especialmente son Lidia 329-330 (*hic Pirrus risit, hic movit Lidia mentem, / hic successit amor qua fuit ante timor*). En ellos se muestra cómo el caballero Pirro cambia definitivamente sus ideas. Tras comprobar cómo Lidia ha sido capaz

⁵³³ Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de este verso.

de matar al halcón del duque y de arrancarle cinco pelos de la barba sin que éste se quejara por ello, Pirro sustituye su temor a Decio por el amor a Lidia. Se cumple así lo que Lidia le había asegurado a Lusca en los vv. 207-208 (*hoc est causa, patet: trepidas Deciumque vereris, / et te, Pirre, premit non amor, immo timor*), que Pirro se movía por miedo al duque, no por respeto hacia él⁵³⁴. Cuando el caballero ha comprobado que no tiene nada que temer, su amor hacia Lidia se abre paso con fuerza. Por lo que se refiere a las fuentes de *Lidia* 329-330, no deja de llamar la atención la posible relación del hexámetro con *Pamphilus* 375 (*sed si rebus in his tua mens animusque movetur*).

A continuación el autor muestra la nueva treta que Lidia ha ingeniado para lograr la victoria también la tercera prueba, que consiste en quitarle un diente a Decio. Lidia entonces, en los vv. 351-360, habla con uno de los pajes que sirven la bebida al duque:

“Vos” ait “insignes generoso germine scimus,
sed, quod nescitis, degeneratis eo.
Vos reor hoc sensisse malum verumque pudorem;
sed lateat, vitio non strepat urna suo.
355 Que michi porrigitis vos, putris anhelitus oris
non modice fetens pocula feda facit.
Vos igitur moneo: mera cum pretenditis illi,
state retro, ciathis flectite colla procul,
ne possit flatus Bromii turbare liquorem
360 et male comperto seviat ille malo”.

Por lo que dice Lidia al comienzo de este parlamento, hay que incluir en este apartado de crítica a los caballeros la burla que va a hacer contra este paje y sus compañeros. En efecto, en los vv. 351-352 afirma que pertenecen a un linaje noble, aunque, sin saberlo, están corrompiendo su condición. Gualandri y Orlandi en su edición sostienen que no deben ser considerados unos simples criados sino jóvenes de la nobleza que desempeñan la función de pajes en ocasiones puntuales⁵³⁵. Precisamente la *iunctura*

⁵³⁴ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de estos versos.

⁵³⁵ Cf. GUALANDRI-ORLANDI, 1998, p. 299, n. al v. 351.

generoso germine puede estar tomada de Ov., *Met.* IX 280 (*impleratque uterum generoso semine. Cui sic*), donde algunos manuscritos sustituyen la lectura *semine* por *germine*.

En los vv. 353-356 Lidia, burlándose de los pajes, les revela que ellos tienen el defecto de afear con su mal aliento las copas que sirven. El v. 355 puede estar basado en Ov., *Ars* I 521 (*nec male odorati sit tristis anhelitus oris*) y III 803 (*quid iuvet, et voces er anhelitus arguat oris*), y *Met.* IV 72 (*inque vices fuerat captatus anhelitus oris*), V 617 (*crinales vittas adflabat anhelitus oris*) y X 663 (*aridus e lasso veniebat anhelitus ore*).

Luego Lidia, en los vv. 357-360, como consecuencia de lo que les ha dicho, les aconseja que cuando vayan a servir el vino a Decio vuelvan las cabezas hacia otro lado. El autor de la comedia puede estar inspirándose para el v. 358 también en Ovidio, en concreto en *Met.* III 187-188 (*in latus obliquum tamen adstitit oraque retro / flexit et, ut vellet promptas habuisse sagittas*) y en XV 685-686 (*tum gradibus nitidis delabitur oraque retro / flectit et antiquas abiturus respicit aras*).

Estas palabras de la astuta Lidia provocan la escena que se describe en los vv. 361-374:

*His monitis pubes in se putat esse quod audit:
vel sit vel non sit, credulitate timet.
Discedunt; pudor ora premit pallentque vicissim:
vindicat umbra dolum, quo trahit ipse dolus.*

365 *Alter in alterius lustrat quid sentiat ore,
et cum nil reperit se reperire refert:
“Sta: tibi corrupto surrepunt feda palato;
nil vitiat dentes, sed male lingua tumet”.*

Hic quatit illius fauces tandemque profatur:

370 *“Hic tibi dens niger est; nascitur inde malum”.*

*Sufflat in os huius, sed nil male percipit ille,
et tamen in pestis dat sibi parte parem.
Sic erroris habet error discrimina, sicque
incipit exemplo quisque timere suo.*

Como puede verse, estos versos destacan tanto por su comicidad como por la crítica a la ingenuidad de los pajes. En los vv. 361-362 el autor recalca precisamente este defecto que le lleva al joven a dar crédito a las palabras de Lidia⁵³⁶. Luego el autor muestra cómo los rostros de los pajes se ruborizan y palidecen a la vez pues el engaño ha funcionado. Vuelve a aparecer aquí, aunque evidentemente en otro contexto, el tópico del rostro blanco que se ruboriza y que con tanta frecuencia aparece en los ejemplos de *descriptio pulchritudinis*⁵³⁷. La *iunctura pudor ora* del v. 363 puede estar inspirada en Ov., *Met.* IX 515 (*coget amor, potero; vel, si pudor ora tenebit*).

La situación descrita a continuación está llena de humor. En los vv. 365-366 los pajes -todo apunta a que son dos- empiezan a examinarse la boca entre ellos y se inventan cualquier motivo para explicar la causa del mal aliento. Así uno explica a otro que tiene algún mal en su paladar o en su lengua; éste, examinando a su vez la boca del primero, le dice que tiene un diente negro del que procede la infección. Hay que decir que la *iunctura lingua tumet* del v. 368 ya se encuentra en Ov., *Met.* VII 556 (*aspera lingua tumet tepidisque arentia ventis*). También la mención del diente negro del que procede el mal aliento puede estar tomada de Ov., *Ars* III 277-280 (*cui gravis oris odor, numquam ieiuna loquatur, / et semper spatio distet ab ore viri. / Si niger aut ingens aut non erit ordine natus / dens tibi, ridendo maxima damna feres*), si bien en el poeta de Sulmona no parece que tenga relación una cosa con otra.

El autor de la comedia alarga un poco más esta escena cómica y burlona con los vv. 371-372, donde uno sopla en la boca del otro, presumiblemente en la del diente negro. Aunque éste último no percibe nada extraño sin embargo él se hace igualmente culpable del mal olor. El poeta concluye el pasaje con los vv. 373-374, unos versos que tienen ese tono moralizante tan del gusto de la época, en los que reflexiona sobre cómo un error conlleva los riesgos de otro error y uno teme que le suceda lo que ve ante sí⁵³⁸.

⁵³⁶ Sobre el uso de los términos *credulitas* y *credulus* en esta comedia cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de *Lidia* 402.

⁵³⁷ Cf. supra el análisis de *Miles gloriosus* 70 en “La atracción del lujo”.

⁵³⁸ Para la interpretación de estos versos un tanto oscuros cf. GUALANDRI-ORLANDI, 1998, p. 300. Sobre *Lidia* 373 también cf. supra el análisis de *Aulularia* 708 en “La avaricia propia de los criados”.

El engaño de Lidia ha tenido efecto y, en consecuencia, los pajes están convencidos de su mal aliento. Un día de fiesta, cuando tienen que servir el vino al duque, los pajes apartan hacia otro lado su cabeza. El autor de *Lidia* entonces introduce los vv. 381-386 (*miratur quicumque videt, Deciumque tacere / et tremit et tacite cetera turba notat. / Dux stupet his visis totiens, totiensque videre / dissimulat visu que tamen ipse videt. / Denique, quam non vult quequam secreta latere, / consulit uxorem visaque pandit ei*), en los que muestra la sorpresa que genera este comportamiento en quien lo ve, pues no deja de suponer una ofensa a la dignidad del duque. Éste disimula su asombro y hace como que no se da cuenta de lo que sucede. Finge dominar la situación pero realmente no es capaz de hacerla frente él solo y tiene que pedir consejo a su mujer. De esta manera el autor, una vez más, pone de manifiesto la nulidad del carácter de Decio. La elocuente *iunctura cetera turba* del v. 382 es frecuente en Ovidio y así se halla, entre otros ejemplos, en *Met.* III 236 (*cetera turba coit confertque in corpore dentes*) y 564 (*hunc avus, hunc Athamas, hunc cetera turba suorum*), además de en *Fast.* III 628 (*incipit Aeneas, cetera turba tacet*), un verso que precisamente parece ser la base para *Lidia* 307 (*cetera turba silet; tamen hic succernitur illi*), sobre todo si se tiene en cuenta que lectura *tacet* del texto ovidiano es sustituida por *silet* en algunos manuscritos. La misma *iunctura* aparece también en *Geta* 234 (*Davus et applaudet cetera turba comes*).

La astuta Lidia se muestra triste y le responde que ya es de dominio público lo que antes sólo conocía ella, pero no sabe si contárselo o no. El duque insiste y entonces, en los vv. 397-398 (*os tibi, dux, olidum fetet; sentitur, et illud / testatur pubes; pube tacente, loquor*), Lidia le dice que su boca produce un aliento pestilente, algo que han podido comprobar los pajes que por eso apartan la cabeza.

La reacción de Decio, que no deja de ser significativa para el objeto de este apartado, aparece descrita en los vv. 399-404 (*miratur Decius, silet et gemit; egra vagatur / vox sine voce: viam perdidit illa suam. / Sepe manu mulcet fauces, os pandit et halat: / vix est dux de se credulus +ore sibi+: / “Quid michi consilii dabis aut quam, Lidia, mentem? / Ars que subveniet que medicina michi?”*). El duque se queda muy sorprendido ante las palabras de su mujer y, entre lamentos, exhala su aliento para comprobar si huele mal o no.

Aunque le cuesta creer lo que sucede, al final acepta las palabras de Lidia y, una vez más, falto de personalidad, le vuelve a pedir consejo. En este sentido es importante destacar el uso del término *credulus* referido a Decio en el v. 402 al igual que antes se había utilizado *credulitas* en el v. 362 (*vel sit vel non sit, credulitate timet*) al hablar del paje también engañado por Lidia⁵³⁹. El autor de la comedia parece resaltar así cómo la ingenuidad ante Lidia, y ante la mujer en general si tenemos en cuenta el prólogo de la obra, es un defecto de graves consecuencias. El término *credulus* volverá a aparecer en el v. 533 (*miratur Decius et vix sibi credulus heret*), atribuido otra vez a Decio⁵⁴⁰.

Son varias las fuentes en la que puede basarse el poeta para la composición de estos versos. El llamativo v. 400 puede remontarse tal vez a Ov., *Met.* VI 355 (*et fauces arent vixque est via vocis in illis*) y XIV 498 (*vox pariter vocisque via est tenuata, comaeque*), y el v. 403 a Ter., *Ad.* 432 (*numquid vis? DE. Mentem vobis meliorem dari*) y *Hec.* 715 (LA. *Quid ergo agam, Phidippe? Quid das consili?*)⁵⁴¹.

Todo sucede según los planes de Lidia. A las dudas de Decio sobre qué medicamento le curará, ella le contesta que probablemente la causa del mal aliento sea un diente y haya que quitarlo. La criada Lusca apunta entonces que, para conseguirlo, necesitarán a alguien más fuerte. De especial relevancia para el presente estudio son los vv. 409-410 (*“cuius opem petitis?” dux inquit. Lidia: “Pirri: / et tibi fidus adest et bene fortis erit”*), en los que el duque pregunta quién podrá ayudarlas y Lidia responde que Pirro, ya que es un hombre *fidus* y *fortis*. Sin embargo, como se ha podido ver a lo largo de la obra, la lealtad del caballero Decio hacia su señor se ha ido resquebrajando poco a poco hasta desaparecer por completo.

En los vv. 413-420 se describe cómo Lidia y Pirro sacan el diente a Decio:

*Succedunt thalamo, quo luctans Lidia dentem
succutit et miserum vexat agitque virum.*

⁵³⁹ Cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de este verso.

⁵⁴⁰ Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de este verso.

⁵⁴¹ Sobre *Lidia* 401, cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Lidia* 318.

- 415 *“Pirre, quid est, quid agis? En Lidia lassa laborat:*
 subveniamus ei! Fac cito!” Lusca monet:
 “En quantus dolor hunc urget, quantus labor illam!
 Dux gemit et forsán, teste cruore, cadet”.
- 418a *Incumbunt igitur torquentes forcipe dentem*
 418b
- Acrius insurgunt multo conamine: quassus*
 420 *excutitur demum dens et ab ore salit.*

De esta manera Lidia logra también la victoria en la tercera prueba, que, como queda claro a lo largo de estos versos, ha supuesto una afrenta contra el duque mayor que las otras dos. Tras este pasaje Lidia sale victoriosa, Decio abochornado y Pirro traidor. El autor de la comedia empieza describiendo en los vv. 413-414 cómo Pirro y Lusca entran en la habitación donde Lidia trata de sacar el diente al desdichado marido. Después pone en boca de Lusca unas palabras dirigidas a Pirro que permiten al lector conocer lo que está sucediendo: la criada le pide al caballero que intervenga y ayude a Lidia en su trabajo, pues el duque está sufriendo un gran dolor, se queja, está sangrando y se puede desmayar. Los versos, por tanto, no carece de dramatismo y subrayan la gravedad del ultraje que está padeciendo Decio. El v. 415 recuerda tenuemente a Ter., *Andr.* 184 (DA. *Quid hic volt?* SI. *Quid ais?* DA. *Qua de re?* SI. *Rogas?*) y 267-268 (PA. *Quis hic loquitur?* Mysis, *salve*. MY. *O salve, Pamphile*. PA. *Quid agit?* MY. *Rogas?* / *Laborat e dolore atque ex hoc misera sollicitast, diem*) y el v. 417 a Ov., *Met.* IV 35 (*aut haerent telae famulasque laboribus urgent*).

En los vv. 418a-420 el autor acentúa todavía más la violencia ejercida contra el duque al describir cómo consiguen sacarle el diente con la ayuda de unas tenazas y haciendo grandes esfuerzos. La apertura del v. 419 ya la había usado en el v. 37 (*acrius insurgit furor anxius in muliere*) y puede tener su origen en Homer. 790 (*acrius insurgunt Troes at Achaica bella*). A su vez el v. 420 tal vez está inspirado en Stat., *Silv.* IX 132 (*sanguis et expulsi salierunt cuspide dentes*), aunque probablemente no fuera desconocido

para el autor el texto bíblico de *Exod.* 21, 27 (*dentem quoque di excusserit servo vel ancillae suae similiter dimittet eos liberos*)⁵⁴².

Tras quitarle el diente, Pirro, como se muestra en los vv. 423-424 (*Pirrus abit, vix ferre valens sua gaudia; risu / respondet votis, talia voce movens*), se marcha lleno de alegría y riéndose. El contraste entre el sufrimiento de Decio y el gozo de Pirro no hace sino resaltar la infidelidad del caballero. El primer hemistiquio del pentámetro, que el poeta ya lo había usado de manera casi idéntica en el v. 286 (*respondens votis se sibi leta rapit*), quizás está basado en Verg., *Georg.* I 47 (*illa seges demum votis respondet avari*), y el segundo en Verg., *Aen.* I 94 (*talia voce refert: "o terque quaterque beati"*) y 208 (*talia voce refert curisque ingentibus aeger*). Un segundo hemistiquio muy parecido a éste se halla en *Miles gloriosus* 162 (*"vox tua". Paret eques; talia voce movet*), una comedia que, al igual que *Lidia*, también está atribuida a Arnulfo de Orléans.

Lusca también se burla de la desgracia de Decio al afirmar, en los vv. 437-438 (*dente caret Decius; quod plus est, se caret ipso. / Non est quem ludit Lidia: Lusca loquor*), que no sólo está falto de un diente, sino que está falto de sí mismo. Incluso se puede decir que no existe. Una vez más vuelve a aparecer aquí la inanidad del carácter del duque, con el agravante de que el reproche proviene de Lusca, una criada.

Lidia ha conseguido superar la última de las tres pruebas y Pirro, convencido de lo fácil que es engañar a Decio, decide cumplir su palabra y corresponder a los deseos de la astuta mujer. La fidelidad que ambos deben al duque, Lidia como esposa y Pirro como caballero, se rompe así por completo. Sin embargo, el engaño al duque no concluye aquí. Tras el encuentro amoroso entre ambos, Lidia, en los vv. 467-470 (*nam scio posse ducem potius per inania duci, / ipse licet videat visa putare nichil. / Quod si me tecum Veneris deprendat in actu, / non oculis credet. Sic volo sicque veto*), le dice a Pirro que todavía se le puede hacer al duque un engaño mayor, hasta tal punto que si los encuentra a ellos en el acto de Venus, Decio no acabará de dar crédito a lo que ven sus ojos. Estos versos muestran todavía con más claridad tanto la maldad y la temeridad del carácter de Lidia como la

⁵⁴² Para la relación bastante clara de *Lidia* 419-420 con *Cligès* de Chrétien de Troyes cf. GUALANDRI-

necedad sin límites de su marido. Respecto a las fuentes de este pasaje hay que decir que el poeta puede basarse para el v. 470 en Stat., *Theb.* IX 538 (*tangere; vix credunt oculis ingentiaque horrent*) y Iuv. VI 223 (*hoc volo, sic iubeo, sit pro ratione voluntas*).

Pirro y Lidia se ponen de acuerdo para llevar a cabo esta “cuarta prueba” y luego se separan. Lidia llega al palacio y allí, antes de acometer su gran afrenta contra el duque, tiene lugar un incidente pequeño pero significativo para el estudio que aquí se está realizando. Lidia discute con Lusca sobre la posibilidad de que el diente de Decio vuelva a crecer. La criada cuenta entonces que una vez pudo ver cómo a un hombre viejo le salió un diente nuevo. Tras escucharlo, Lidia afirma que sí eso le sucedió a un viejo, es posible que también le pase a un joven. El autor de la comedia introduce a continuación los vv. 483-484 (*hac ratione suis dux dat solatia curis / expectans votis tempora vana suis*) donde se muestra otra vez la ingenuidad del duque al creerse tales historias y razonamientos. El hexámetro puede estar inspirado en Ov., *Rem.* 241-242 (*cum semel exieris, centum solacia curae / et rus et comites et via longa dabit*) y el pentámetro en Ov., *Met.* IX 755 (*nunc quoque votorum nulla est pars vana meorum*) y Lucan. V 532 (*dux ait: “expecta votis maiora modestis”*).

Después de este diálogo, Lidia finge ponerse muy enferma. Llegan los médicos y ella consigue engañarlos gracias al dolor de amor que realmente padece. Lidia, para ver si supuestamente se recobra, decide salir al jardín, que es descrito por el poeta según el tópico del *locus amoenus*. En la mitad hay un hermoso peral y hacia él se dirigen Lidia, Decio y Pirro. Lusca los sigue por detrás. En los pintorescos vv. 503-504 (*rictibus ora trahit Decioque ciconiat usa / naribus obductis. Cimbalat egra pedem*) el autor muestra cómo la criada se burla del duque haciéndole muecas con la boca y la nariz: el ultraje contra Decio es tremendo. El dístico puede tener su origen en Ov., *Met.* I 741 (*contrahitur rictus, redeunt umerique manusque*) y III 674-675 (*“verteris?” et lati rictus et panda loquenti / naris erat squamamque cutis durata trahebat*), y Lucan. IV 637 (*quod spectare licet. Nam rictus oraque monstri*). También es llamativa la relación con Giraldo de Barri, un autor de los ss. XII-XIII, en *Expugnatio Hibernica*, prologus 15-16 (*qualiter naucipendendo nunc in*

nauseam nares contrahit, nunc labellum porrigit)⁵⁴³. Por lo que se refiere a *ciconiat* y *cimbalat* hay que decir que estos verbos, aunque comprensibles por su valor metafórico, sin embargo no están atestiguados. Precisamente, para entender mejor *ciconiat*, Gualandri y Orlandi citan a Pers. I 58 (*o Iane, a tergo quem nulla ciconia pinsit*) y a Benzo de Alba, un autor del s. XI, *Ad Heinricum IV imperatorem* III 4 (*num celare potero domino meo ciconias, quas plerique nostrorum faciunt postergum regalium baiulorum, videlicet archiepiscoporum*), donde curiosamente, en ambos casos, se menciona el hecho de ir “por la espalda”, al igual que Lusca en *Lidia*⁵⁴⁴.

Cuando llegan al peral, Decio le pide a Pirro que suba a coger algunos frutos. El caballero, una vez arriba, empieza a morfarse del duque y pronuncia los vv. 513-518 (*“parce, precor” Pirrus clamat, “dux, parce: pudorem / non honor est istis sollicitare locis. / Hic amor est preceps, hec est non sana libido; / Lidia, dux, alibi posset anhela quati. / Sunt tibi, dux, thalami, sunt et loca talibus apta; / fac sed ne videam rusticitatis opus”*), en los que le pide que deje de hacer esos actos impúdicos con Lidia ya que, obviamente, no están en el lugar adecuado. El poeta puede basarse para elaborar esta burla en varios poetas clásicos. Así el primer dístico tiene un gran parecido con Ov., *Trist.* III 11, 32 (*parce, precor, Manes sollicitare meos*). La apertura del v. 514 puede estar tomada de Ov., *Epist.* IX 31 (*non honor est sed onus species laesura ferentis*). El v. 515 tal vez está inspirado en Ov., *Hal.* 51 (*aut trahit in praeceps non sana ferocia gentis*), aunque para la cláusula también hay que tener en cuenta Verg., *Aen.* IX 760 (*sed furor ardentem caedisque insana cupido*), Ov., *Ars* I 281 (*parcior in nobis nec tam furiosa libido*) y Stat., *Theb.* VII 22 (*at si ipsi rabies ferrique insana voluptas*); y el v. 516 en Verg., *Georg.* III 496-497 (*hinc canibus blandis rabies venit, et quatit aegros / tussis anhela sues ac faucibus angit obesis*), *Aen.* V 432 (*genua labant, vastos quatit aeger anhelitus artus*) y IX 814-815 (*flumen agit, fessos quatit aeger anhelitus artus. / Tum demum praeceps saltu sese omnibus armis*), donde el último verso también puede ser fuente de *Lidia* 515.

⁵⁴³ Cf. SCOTT-MARTIN, 1978, p. 2.

⁵⁴⁴ Cf. GUALANDRI-ORLANDI, 1998, p. 313, n. a los vv. 503-504. Para el texto de *Ad Heinricum IV imperatorem* cf. SEYFFERT, 1996, p. 280.

El duque, como no podía ser menos, se sorprende ante estas palabras. Lidia, lógicamente siguiendo el juego a Pirro, dice que el árbol tiene algún defecto y que las alturas pueden provocar alguna alteración en la visión. Decio le pide a Pirro que baje inmediatamente del árbol. Mientras el caballero obedece, como se muestra en los vv. 524-526 (*in terram!*” “*Poteris parcere*” *Pirrus ait. / Descendit Pirrus, et adhuc: “Dux, parce!” precatur, / et tamquam nolit parcere: “Parce!” rogat*), sigue gritando para que el duque pare de una vez. Este último pentámetro recuerda a Hor., *Sat.* I 1, 71 (*indormis inhians et tamquam parcere sacris*). En los vv. 527-528 (*dux ait: “Experiar -totiens fantasmata fallunt- / an moveat Pirrus ludicra sive pirus”*) vuelve a destacar de manera especial la ingenuidad del duque, que quiere saber -haciendo un juego de palabras- si el que le engaña es Pirro o el peral. Estos versos pueden basarse en Ov., *Met.* I 222-223 (*mox ait experiar deus hic discrimine aperto / an sit mortalis, nec erit dubitabile verum*).

A continuación, el autor, en los vv. 529-532 (*scandit uterque simul et dux et Pirrus anhelans: / hic repit ramis, cruribus ille subit. / Est in utroque labor, levius tamen ille laborat: / dum quatit iste pirum, concutit ille femur*), describe con un lenguaje provocativo cómo, mientras Decio se esfuerza para subir al árbol, Pirro hace lo propio para disfrutar del amor de Lidia. La burla y la deshonra contra el duque no pueden ser mayores: Lidia, una vez más, aprovechándose de la ingenuidad de su marido, ha vuelto a conseguir sus propósitos. El v. 530 quizás se remonta a Stat., *Theb.* VI 877 (*crura subit; coeptis non evaluere potiri*).

La reacción de Decio se muestra en los vv. 533-544:

Miratur Decius et vix sibi credulus heret
-plus stupet in certis certior ipsa fides-
535 *et notat et dubitat, tremit et gemit, insidiatur,*
vix credens oculis desidet ipse suis:
“Aut sic est aut fallor” ait, “et visus inane
ventilat aut vigilans somnia visa puto.
Sic michi, sic illi visum fuit, et michi plus est.
540 *Nescio si ludit, sed, puto, ludor ego.*
Tot mora dampna facit; faciet michi iam mora dampna.

Ut videor ludens, ludor et ipse videns”.
Inputat hec ramis Decius frangitque quatitque;
sepe quidem Pirro sunt pira missa piro.

En estos versos el autor lleva hasta el límite la enorme ingenuidad del duque. En los vv. 533-536 lo describe estupefacto, inerte, sin saber realmente qué hacer⁵⁴⁵. El pasaje es semejante a *Miles gloriosus* 117-118 (*vix sibi, vix oculo, vix audet credere forme: / in bivio titubat ebria pene fides*), obra atribuida también a Arnulfo de Orléans⁵⁴⁶. El primer dístico puede estar basado en Verg., *Aen.* X 446 (*miratus stupet in Turno corpusque per ingens*), si bien el v. 533 parece tener alguna relación con *Geta* 459-460 (*Geta relata refert et vix sibi credulus ipsi / miratur. Movit Amphitriona dolor*), y el v. 534 en Ov., *Trist.* IV 3, 14 (*deque fide certa sit tibi certa fides*) y Stat., *Theb.* X 202 (*sed nunc certa fides. Modo me sub nocte silenti*).

Luego empieza el monólogo de Decio. En los vv. 537-540 duda entre si es real lo que ve o sueña despierto y tal vez se está engañando a sí mismo. Los dos dísticos tienen numerosas reminiscencias clásicas. Para empezar, quizás tienen origen en Ov., *Pont.* II 8, 71 (*aut ego me fallo nimiaque cupidine ludor*). La *iunctura aut fallor* del v. 537 puede estar basada en Hor., *Epist.* II 3, 42 (*ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor*) y Ov., *Met.* I 607 (*quem postquam caelo non repperit, “aut ego fallor”*). El v. 538 tal vez está inspirado en Verg., *Aen.* VI 454 (*aut videt aut vidisse putat per nubila lunam*), Ov., *Met.* VIII 385 (*quem Meleagros erat; primus vidisse putatur*) y IX 495-496 (*quid mihi significant ergo mea visa? Quod autem / somnia pondus habent? An habent et somnia pondus?*) y Stat., *Theb.* VII 116 (*a! Miseri vidisse putant. Tunc acre novabat*); y el v. 539 en Hor., *Carm.* I 33, 10 (*sic visum Veneri, cui placet imparis*).

En los vv. 541-542 Decio lamenta su indecisión y, haciendo un juego de palabras entre *video* y *ludo*, afirma que, en el acto de ver, está siendo engañado. El dístico puede remontarse a Ov., *Rem.* 101-102 (*vidi ego, quod fuerat primo sanabile, vulnus / dilatum longae damna tulisse morae*), si bien hay que tener igualmente en cuenta para el v. 541 a

⁵⁴⁵ Sobre el término *credulus* del v. 533, cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de Lidia 402.

⁵⁴⁶ Para el análisis de estos versos también cf. infra “Los ciudadanos”.

Ov., *Met.* XI 576 (*sed mora damnosa est, nec res dubitare remittit*) y *Ars* I 186 (*surgit et ignavae fert male damna morae*). A continuación el duque, lleno de ingenuidad, empieza a romper y a golpear las ramas del árbol como si ellas fueran las culpables de todo y caen algunas peras para Pirro. El autor aquí, con el término *pira*, además de buscar el juego de palabras, puede estar aludiendo de alguna manera al fructífero encuentro amoroso con Lidia⁵⁴⁷. Por su parte, el v. 543 recuerda a la reacción de Pico en Ov., *Met.* XIV 392 (*figit et iratus longis dat vulnera ramis*), después ser transformado en ave por Circe.

Una vez que el duque ha bajado del árbol, en los vv. 545-546 (*labitur ergo citus et dux et Pirrus, uterque / alterius studio fallere facta studens*) Decio y Pirro procuran demostrar que realmente no ha pasado nada. La ingenuidad de uno y la infidelidad del otro, por tanto, siguen presentes. El dístico tiene también reminiscencias ovidianas y puede estar basado en *Am.* I 8, 49-50 (*labitur occulte fallitque volatilis aetas, / ut celer admissis labitur amnis aquis*) y *Met.* X 519-520 (*labitur occulte fallitque volatilis aetas, / et nihil est annis velocius. Ille sorore*). El v. 546 además quizás está inspirado en Hor., *Sat.* II 2, 12 (*molliter austerum studio fallente laborem*), aunque también hay que hacer notar la relación con *Alda* 542 (*ne caleat? Studio fallitur ille suo*).

A continuación, en los vv. 547-550 (*dux ait: "Aut furor est aut hic me lumine furor, / Lidia, nec Pirrus me movet immo pirus. / Ut vidit, fateor, vidi, verumque putavi; / sed tamen hoc video certius esse nichil"*), Decio le confiesa a Lidia que el peral efectivamente produce algún tipo de alucinación, por lo que nada de lo que Pirro y él han visto ha sido cierto. De esta manera, el autor, en la parte final de la comedia y con el tono propio de una moraleja, subraya todavía más la ingenuidad del duque como la causante de todos los males, antes incluso que el carácter de Lidia o la infidelidad del caballero.

Lidia contesta que ya le dijo antes que el árbol poseía algún defecto, y, por tanto, es probable que acabe engañando a otros. Al escuchar esto, Decio, en los vv. 553-554 (*"cuius culpa manet quia sic malus error obumbrat, / sit pirus excisa!" dux iubet. Icta ruit*),

⁵⁴⁷ Cf. GUALANDRI-ORLANDI, 1998, p. 314, n. al v. 510; p. 317 n. al v. 544; y p. 318 n. al v. 555, donde ofrecen algunas interpretaciones, quizás un tanto forzadas, para explicar el doble sentido de carácter sexual con el que el autor usaría los términos *pirus* y *pirum* a lo largo de la comedia.

llevado por su credulidad, manda que el peral sea abatido pues piensa que él ha sido el culpable de toda la confusión. Y así se hace. El v. 553 puede tener como fuente a Ovidio, en concreto a *Epist.* 17, 50 (*error, qui facti crimen obumbret, erit*) y *Pont.* III 3, 75 (*tu licet erroris sub imagine crimen obumbres*).

La comedia acaba en los vv. 555-556 (*Lusca tegit risum, Pirrus pira, Lidia mentem: / infelix unus fit sibi fraude trium*), donde se describe cómo Lusca oculta la risa, Pirro las peras -término usado probablemente con el doble sentido que se ha mencionado hace un momento- y Lidia su astucia, mientras que Decio queda como el único desdichado. El autor insiste así en que la ingenuidad del duque ha sido verdaderamente la causa de sus desgracias, ya que ella ha provocado el engaño de los otros tres.

Otra comedia válida para el análisis de las críticas a los caballeros es *Baucis et Traso*. En ella el caballero Trasón, con la ayuda de su criado, va a tratar de conseguir el amor de Gliceria, para lo cual antes tendrá que saciar la sed de riquezas de la nodriza de la muchacha. Orlandi explica que el personaje de Trasón se inspira tanto en el papel del *miles gloriosus* de la comedia clásica, como en algunos caballeros de la sociedad contemporánea del autor⁵⁴⁸. Trasón, víctima a lo largo de la comedia de diferentes engaños y burlas, es el representante de una nobleza tosca e ignorante que sufre las invectivas casi sistemáticas de intelectuales y clérigos cultos entre los que se encuentran los autores de estas comedias elegíacas.

Las críticas que sufre Trasón en esta comedia pueden clasificarse en dos grupos. Por un lado se hallan las que, de una manera que se podría denominar indirecta, van retratando a un personaje cegado por su desenfrenada pasión amorosa y de una gran ingenuidad. En efecto, a lo largo de la composición el joven caballero va a ir perdiendo una muy significativa cantidad de riquezas de la que serán beneficiarios Baucis y el criado Davo, pues, con el fin de conquistar el amor de Gliceria, Trasón tiene que entregar a la alcahueta una y otra vez dinero y regalos, una actuación que denota tanto la ingenuidad de Trasón

⁵⁴⁸ Cf. ORLANDI, 1980, pp. 255-256, n. 59 y p. 266, n. 88.

como la avaricia de Baucis, que ya se ha visto más arriba⁵⁴⁹. Asimismo Davo pactará con Baucis para llevarse parte de las ganancias⁵⁵⁰.

Pero junto con estas críticas indirectas, el autor de la comedia va a incluir en sus versos denuncias y burlas más directas y explícitas contra el caballero. En *Baucis et Traso* 29-30 (*obvius exit ei Traso, cui gloria potus, / cui venter deus est, cui Venus apta comes*) tiene lugar la primera presentación del personaje, que difícilmente puede ser más negativa, describiéndolo como un hombre dado a la bebida, la comida y la lujuria.

En los vv. 109-114 (*Traso domum rediens compensat opus famulorum: / hec probat, hec culpat, hec male gesta refert; / hos scutica cedit, hos punit pena flagelli, / verberat hos virgis, hos trahit unca manus. / Dampna luunt domini famulorum sedula turba, / et sic alterius crimine punit eos*) se describe la manera en que Trasón, al llegar a su casa enfadado y frustrado por no haber conseguido el amor de Gliceria, intenta poner orden entre sus criados. Llama la atención esta digresión del poeta que, hasta este momento, se había centrado en todos los esfuerzos que Trasón hace para conquistar a su amada. Ahora, sin embargo, el autor de la comedia describe de una forma no carente de detalle cómo Trasón aprueba algunas actuaciones de sus criados, pero sobre todo los critica, los golpea con dureza, sirviéndose del azote, del látigo y de las varas, o los arrastra con las manos. Así los criados pagan las desdichas de su señor.

Por lo que se refiere a las fuentes de este pasaje, hay que mencionar que el v. 111 puede basarse en Hor., *Sat.* I 3, 119 (*ne scutica dignum horribili sectere flagello*), del que conserva los términos claves *-scutica, flagello-* en la apertura y cierre del hexámetro⁵⁵¹. El giro *unca manus* del v. 112 puede basarse en Verg., *Georg.* II 365-366 (*ipsa acie nondum falcis temptanda, sed uncis / carpendae manibus frondes interque legendae*) y Stat., *Theb.* I 427 (*unca manus penitusque oculis cedentibus intrat*); y la expresión *sedula turba* del v.

⁵⁴⁹ Cf. supra “La avaricia propia de las alcahuetas”, especialmente el análisis de *Baucis et Traso* 1, 59-83, 89-94, 100-102, 247-250, 270, 272-278 y 288-304.

⁵⁵⁰ Cf. supra, “La avaricia propia de los criados”, especialmente el análisis de *Baucis et Traso* 247-250 y 299-302.

⁵⁵¹ Atendiendo a este verso de Horacio, ORLANDI, 1980, p. 283, apunta que tal vez Trasón tenía prevista una gradación en los castigos a sus criados

113 tal vez tiene su origen en Ov., *Rem.* 182 (*nec desunt comites, sedula turba, canes*) y Tib. I 4, 80 (*deducat iuvenum sedula turba senem*).

Un poco más adelante se encuentra otra mención de la violecia que el caballero ejerce contra sus propios criados, en concreto contra Davo. En los vv. 185-186 (*Davus ovans remeat; dat ei tamen hec mora curam: / nam domini metuit verbera, dampna fuge*) el autor se detiene a explicar que Davo, tras haberse entrevistado con la alcahueta Baucis, vuelve triunfante a su casa, pero, a pesar de haber conseguido concertar el encuentro de su amo con Gliceria, está preocupado por su retraso y tiene miedo tanto de una paliza de Trasón como de los peligros de una posible fuga. Frente a la opinión de Mouton a la hora de analizar la expresión *dampna fuge*, parece más acertada la interpretación de Orlandi: Mouton sostiene que los golpes a Davo son un castigo de su señor por haberse fugado, mientras que Orlandi entiende que, puesto que no se puede equiparar *mora* y *fuga*, el criado duda entre sufrir unos golpes por culpa de su tardanza o los riesgos de una huida incierta⁵⁵².

Davo, mientras va de camino a su casa, piensa en qué treta utilizará para engañar a su amo. Al llegar, el criado escucha la tan temida reprimenda de Trasón. Así, en los vv. 193-194 (*inquit: "Heheus, Dave, cur te tenuit mora tanta? / Perfide, men metuis? Furcifer, acta lues!"*), el autor, para volver a caracterizar al caballero con una personalidad agresiva, le atribuye unas palabras llenas de insultos y amenazas. El vocablo *furcifer* aparece en varias comedias de Plauto y algunas de Terencio, obras poco o nada conocidas en principio por los autores de estas comedias medievales. El término sin embargo se halla también en Hor., *Sat.* II 7, 21-22 (*non dices hodie, quorsum haec tam putida tendant, / furcifer?*). Resulta llamativo que este vocablo se utilice en varias comedias elegíacas, pues, además de en *Baucis et Traso* 149 (*furcifer, obmutis? Caveas tibi: furca paratur*) y 194, se halla también en *Geta* 312 (*introitum Gete furcifer iste negat*), *Babio* 347 (*furcifer, huc cedes! Vellus michi barba relinquet*) y *Alda* 315 (*ictibus inculcat ictus: "I, furcifer, exi!"*). Respecto a la significación del término, lo más probable es que los autores de las comedias

⁵⁵² Cf. ORLANDI, 1980, p. 291.

elegíacas aludan a su acepción como patíbulo y no al sentido de simple castigo que tenía en su origen⁵⁵³.

Asustado por las amenazas de su señor, Davo decide engañarlo exagerando lo sucedido. El autor de *Baucis et Traso* no quiere dejar pasar la oportunidad de seguir caracterizando negativamente al caballero y a continuación, en los vv. 201-202 (*spe Traso derisus tandem Davi miseretur, / dat veniam, laudat provida facta viri*), refleja la ingenuidad de Trasón que da crédito a las palabras de su criado y lo perdona.

Sin embargo el episodio más humillante para Trasón va a tener lugar con Birria, un criado malintencionado. Después de que Davo ha logrado escapar de los castigos de Trasón gracias a sus exageraciones, salen ambos hacia la casa de Baucis y Gliceria aprovechando la oscuridad de la noche. Antes de llegar, el criado tiene la idea de adelantarse para despejar el camino de posibles peligros. Entonces el caballero decide esconderse en una gruta cercana. La situación recuerda directamente al episodio de *Geta* en el que un criado también llamado Birria se oculta en una cueva para no tener que cargar con una gran cantidad de libros⁵⁵⁴.

Volviendo a *Baucis et Traso*, una vez que Trasón se halla en la gruta, es cuando entra en escena el malvado Birria, un antiguo enemigo de Davo, que ha conseguido seguirles. Birria, para vengarse de Davo, decide atacar a su señor, aunque duda cómo hacerlo. No sabe si arrojarle una piedra grande o una pequeña. Finalmente decide orinarle encima. El vergonzoso espectáculo se describe en los vv. 241-246 (*propositum peragit. Patitur Traso: nescius huius, / extulit os antro, si pluait experiens; / rivus aque saliens os implet suspicientis: / expuit hoc, nec adhuc sensit adesse dolos. / Admirans pluviam, pallam ne deterioret / vertit. Quid plura? Luditur hic et ita*). Ciertamente el autor de la comedia quiere describir con detalle la afrenta contra el caballero, por lo que se detiene en explicar, no sin pormenores, cómo Trasón asoma la cara fuera de la cueva para ver si llueve y, al caerle la orina en el rostro, la escupe, aunque no se percata del engaño y protege su manto

⁵⁵³ Cf. las voces *crux* y *furca* en DAREMBERG-SAGLIO, 1969, vol. I, pp. 1573-1575 y vol. II, p. 1409, respectivamente.

⁵⁵⁴ Sobre las relaciones entre estos dos pasajes de *Geta* y *Baucis et Traso*, cf. ORLANDI, 1980, p. 248.

para que no se estropee. El segundo hemistiquio del pentámetro 258 recuerda a *Geta* 58 (*respiravit humus, sensit adesse deos*).

Davo regresa justo a tiempo de ver la afrenta que está sufriendo su amo y entonces, después de increpar a Birria, pronuncia unas palabras que deben ser tenidas en cuenta en el análisis de las críticas a la nobleza. En los vv. 253-254 (*Traso, Traso miser, derisit te miser iste; / numquam, per celi numina, miles eras*) el criado le dice a su desdichado señor que, después de la burla de Birria, ya nunca podrá ser realmente un auténtico caballero. Estos versos corroboran una vez más la perspectiva de análisis para *Baucis et Traso* que aquí se viene exponiendo.

Otra comedia en la que tienen protagonismo los ataques a los caballeros es *Miles gloriosus*. En efecto, el argumento de esta obra se basa en la rivalidad entre el *civis*, un rico burgués, y el *miles*, un codicioso caballero que acepta las ingentes cantidades de dinero que le ofrece precisamente la mujer del *civis* para lograr su amor.

Le Clerc ya explicó que el *miles* de esta composición, a diferencia de las comedias clásicas, no debía ser entendido como un simple soldado, sino como un personaje con los rasgos propios del mundo caballeresco y que corteja a su dama⁵⁵⁵. También Pareto sostiene que en esta comedia el *miles* ha perdido la caracterización propia del mundo clásico y ha asumido un nuevo papel, parecido en ocasiones al de un *clericus vagans* por su deseo de acometer nuevas aventuras, y apunta con acierto, en contra de lo que defendía Le Clerc, que el caballero curiosamente no corteja a su dama sino que es cortejado por ella⁵⁵⁶.

Desde el principio del *Miles gloriosus* se va a ir caracterizando negativamente al caballero. En los vv. 13-20, 23-34 y 40-48 el autor de la comedia describe cómo el *miles* se ve fuertemente atraído por el lujo y la riqueza⁵⁵⁷. Esa codicia va a hacer que el caballero acepte el dinero que la mujer del burgués le ofrece a cambio de su amor. El autor del *Miles gloriosus* va a repetir la misma estructura hasta en cuatro ocasiones: encuentro entre la

⁵⁵⁵ Cf. LE CLERC, 1852, pp. 59-62.

⁵⁵⁶ Cf. PARETO, 1983, p. 31.

⁵⁵⁷ Para el análisis de estos vv. cf. supra “La atracción del lujo”.

mujer del *civis* y el *miles*, que no sabe realmente quién es ella; huida de los amantes; la mujer entrega las riquezas al caballero y éste da su parte al burgués que, lleno de asombro, descubre su procedencia y trata de tender una trampa para capturar a los adúlteros. La crítica al *miles*, por tanto, queda especialmente patente en el encuentro ilícito entre los amantes y en el hecho de que el caballero acepta la paga que la mujer del burgués le entrega.

En los vv. 101-106 (*hec silet, ille favet: leto probat ore favorem, / et primus, thalamo teste, probatur amor. / Decipiens socium, socius se decipit ipsum / nec sentit comiti sic comes esse suo. / Dum socio nimis est socius, se perficit hostem: / nam socii sociat ipse cubile sui*) el poeta muestra el primer encuentro entre los amantes y se detiene en explicar cómo el *miles*, sin ser consciente, engaña al burgués, su socio⁵⁵⁸.

En los vv. 107-112 (*premiat hunc locus nummis satur, oscula dantur / cum loculo; loculi se timet ipse tumor. / Hic redit et dulces hilari trahit aure susurros: / Orpheam loculo credit inesse liram. / Pene volat, penne veniunt a pondere dulci; / ut crescat levitas sarcina blanda facit*) el autor de la obra quiere describir con detalle la codicia del caballero, que acepta de buena gana el dinero de la mujer del burgués⁵⁵⁹.

El autor utiliza el recurso de la elipsis en el segundo encuentro entre el *miles* y la mujer del burgués y no lo describe. Después, el caballero, para que no lo descubran, tiene que esconderse. Es entonces cuando, en los vv. 141-144 (*nonne timet tussim quem perderet unica tussis? / Quis, nisi mentis inops, sic emat orbis opes? / Si michi se mundi supponat regia, nolim / sic latuisse timens, sic timuisse latens*), el poeta introduce una interesante reflexión moralizante contra el actuar del *miles*, haciendo ver que no merece la pena pasar tantos agobios para enriquecerse. Tras salir de su escondite, como se explica en el v. 150 (*e latebris, redimunt oscula blanda metum*), se encuentra de nuevo con el amor de la mujer del *civis*.

⁵⁵⁸ El tipo de construcción asindética del v. 101, con la oposición entre los demostrativos, es muy frecuente en las comedias elegíacas. Sobre esta cuestión cf. supra el análisis de *Aulularia* 246 en “La avaricia propia de los criados”.

⁵⁵⁹ Para el análisis de todos estos versos en los que queda patente la avaricia del caballero también cf. supra “La ambición desmedida de riquezas”.

Con respecto a las fuentes, el autor puede basarse para el comienzo del verso en Lucan. III 105 (*e latebris educta suis; non consule sacrae*) y VIII 715 (*e latebris pavidus decurrit ad aequora Cordus*). El verso también puede tener relación con *Geta* 91 (*temperat Almena castigat et oscula blande*). Luego, en los vv. 151-152 (*munere fecundo nescire pericula miles / cogitur; ut redeat dulce susurrat onus*), el poeta describe cómo el caballero cobra su segunda paga.

Un poco más adelante, el caballero, lleno de ingenuidad, al contarle al *civis* cómo ha conseguido escapar sin ser descubierto, alude a este segundo encuentro amoroso que ha tenido con su mujer en los vv. 163 (*nos Veneris mellivit opus, cum ianua pulsu*) y 168 (*illa meo cupide suxit ab ore favum*), con la amenazadora llegada de los hermanos de por medio. De todo esto, en los vv. 169-170 (*quanti me faciat testantur munera tanta; / quantus ei videar tanta moneta monet*), pone como testigo el dinero que ha recibido como recompensa.

El tercer encuentro adúltero entre el caballero y la mujer del *civis* se describe en los vv. 179-180 (*civis abest, pro cive thoros sub milite garrit; / dum manat Veneris lacrima, porta sonat*). Sin embargo, como puede verse, el burgués se presenta de improviso en la puerta de su casa. Una situación semejante también se halla en *De Afra et Milone* 123-124 (*cum rex continuat lateri latus, illud in illo, / improvisus adest Milo foresque quatit*) y 145-148 (*claustra patent: intrat Milo cause que vigori / confidens, nudo nuntiat ense minas; / fulgurat, obiurgat, rivalem querit et iram / coniurat facies asperiore statu*).

Luego, en los vv. 191-192 (*testis abest, emergit eques, serit oscula, pondus / induit, era vehit tempore nata Iovis*), se describe cómo continúa el amor entre los adúlteros y el caballero recibe su tercera recompensa a cambio.

El cuarto encuentro entre el *miles* y la mujer tiene lugar en los vv. 198-199 (*civis tecta patent: hic abit, ille subit. / Ecce duos unit Veneris predulce duellum*). El autor puede inspirarse para la *iunctura* de *tecta patent* en Luc. III 368 (*tunc mihi tecta patent. Iam non*

excludere tantum). Asimismo, en el v. 198, puede verse de nuevo el tipo de construcción asindética que se ha comentado más arriba. Más adelante, en los vv. 225-226 (*exit eques, teneris hunc zonat amica lacertis / osque suum Paridis mellit in ore sui*), se muestra al caballero que sale del arca en el que se había escondido para que no lo descubrieran y recibe los abrazos y besos de la mujer del burgués. El poeta en este dístico de temática amorosa puede inspirarse en Tib. I 2, 73 (*et te dum liceat teneris retinere lacertis*) y I 5, 43 (*non facit hoc verbis, facie tenerisque lacertis*), y en Prop. III 6, 13 (*ac maestam teneris vestem pendere lacertis*).

En los vv. 227-232 (*hunc agit in criptam cuius nitor aurea gignit / secula: Saturni splenduit aula minus; / hic avidum satiat gremium forulique voracis / esuriem fulvo cogit obire cibo. / Pes timet illud onus et mentem culpat avaram; / subveniunt presso gaudia firma pedi*) el autor muestra al *miles* cobrando su cuarta recompensa. Ahora la mujer lo lleva a un lugar repleto de oro donde sacia su enorme ansia de riquezas.

El burgués, ofendido por tantas humillaciones, decide preparar una nueva trampa al caballero pero, en esta ocasión, debe estar tan bien ideada que no pueda fallar. Para lograr su objetivo el *civis* se basa en la avaricia insaciable del *miles* y en la atracción que sobre él ejercen el lujo y la riqueza. Así, en los vv. 251-258, 269-282 y 290-306 -unos versos ya analizados más arriba y que, debido a su extensión, no se vuelven a reproducir ahora-, el poeta describe la fastuosa fiesta que organiza el burgués y cómo el *miles* se siente cautivado por tanto esplendor⁵⁶⁰. En ese contexto, embriagado tanto por la riqueza como por la comida y el vino, el caballero empieza a hablar. El autor de la comedia, en los vv. 309-314 (*“cum michi cepissent foruli mutire loquaces, / restituit sumptus sortis amica fides / nam michi dives amans loculos satiavit inanes, / militieque dedit premia larga mee. / Ter latui latebrisque tribus tria funera fugi”. / De tribus ille duas explicat, una latet*), muestra al caballero jactándose delante de todos de cómo aceptó el ofrecimiento de dinero de una mujer rica a cambio de su amor. Tres veces estuvo a punto de morir pero las tres veces escapó. Cuando el caballero va a contar el último de estos episodios, la mujer del burgués le

⁵⁶⁰ Para el análisis de estos versos cf. supra “La atracción del lujo”.

golpea discretamente con el pie y, en ese momento, se hace cargo por completo de su delicada situación.

El caballero entonces dice que todo lo que estaba contando era un sueño. Los hermanos de la mujer creen al caballero y acusan al burgués de calumniar. Es más, lo golpean y lo mandan al destierro. Entonces, como se explica en los vv. 341-342 (*quos prius illexit firmum bene gluten amoris, / firminus irretit firma catena thori*), el amor adúltero entre el *miles* y la mujer se consolida. En los vv. 343-364 el poeta muestra cómo el *miles* y la mujer celebran con todo tipo de lujos su nueva situación⁵⁶¹.

El autor, en el dístico final de la comedia (*dum sua corpus habet, sua sunt connubia cordi / illis ver animi nulla perurit hiems*), quiere remarcar una vez más que el amor entre el *miles* y la mujer del *civis* es firme y explica cómo los dos amantes permanecerán unidos en cuerpo y alma para siempre, pues ningún invierno podrá con esa nueva primavera. Este último verso recuerda a Ov., *Epist.* 18, 184 (*et me felicem nulla videbit hiemps*) y 19, 80 (*meque tibi amplexo nulla noceret hiemps*).

Otra crítica contra los caballeros se halla también en *De more medicorum* 101-104 (*egris servivi nonnullis et generosis, / quis ego consilium nocte dieque dedi, / et michi pro meritis nullus respondit eorum, / qui promittebant munera multa michi*), donde el médico protagonista de la comedia se queja contra aquellas personas, incluidas las de familia noble, que, aunque prometían muchas cosas cuando estaban enfermos, luego, una vez recuperadas, no cumplen su palabra⁵⁶². El ataque se repite de nuevo en los vv. 117-118 (*omnibus est turpe, sed turpius est generosis / non compensare servitium merito*), cuando el médico se lamenta una vez más de la ingratitud de los enfermos.

En la comedia *De Paulino et Polla* también hay varios versos a destacar en lo que se refiere a la crítica al mundo de los caballeros. Uno de esos momentos tiene lugar cuando la anciana Pola se decide a contar al abogado Fulcón lo que le va a dar a Paulino en dote al

⁵⁶¹ Para el análisis de estos versos cf. supra “La atracción del lujo”.

⁵⁶² Para el análisis de todos estos versos de *De more medicorum* también cf. supra “La ambición desmedida de riquezas”.

casarse con él. La anciana añade que Paulino igualmente tiene que hacerla a ella algún regalo como muestra de respeto. Ricardo de Venosa introduce entonces los vv. 385-390 (*hic mundus non est aliud quam mundus honoris: / si tollatur honor, yle superstes erit. / Rusticus et miles, sapiens et stultus, iniquus / et probus unius conditionis erunt; / tonsuram clericus frustra monachusque cucullam, / arma feret miles religioque crucem*), unas palabras de Pola donde argumenta que este mundo, sin honor, equivaldría a pura materia subsistente⁵⁶³. Un caballero sin honor sería igual a un campesino y llevaría inútilmente sus armas.

Con respecto a las fuentes, el final del segundo hemistiquio del v. 385 puede estar basado en Ov., *Am.* I 15, 42 (*vivam, parsque me multa superstes erit*) y *Trist.* I 2 44 (*dimidia certe parte superstes ero*). También hay que tener en cuenta la posible relación con *Alda* 90 (*inque mea moriens stirpe superstes ero*), 442 (*ipsa tui magna parte superstes eris*) y 476 (*quodque michi mea post fata superstes ero*).

Más adelante también tiene lugar un episodio que hay que reseñar en este apartado. Se trata de una pelea entre Fulcón y el anciano Paulino. Ricardo de Venosa aprovechará esos versos para parodiar el mundo de los caballeros y de la literatura épica. La lucha entre ellos comienza cuando el abogado escucha a Paulino hablar de una manera llamativamente culta. Piensa que tal vez se trate de un sueño y, para comprobarlo, decide golpear al anciano. En los vv. 607-610 (*hec dicens alapam Paulino prebuit unam, / ex qua Paulini labra cruore madent. / Nec mora, Paulinus vice versa percutit illum, / dans alapam similem, talia verba loquens*) el autor muestra a Fulcón dando una bofetada a Paulino que le hace sangrar el labio, y a éste devolviéndosela sin dilación alguna. La cláusula del v. 608 puede estar inspirada en Ov., *Fast.* IV 636 (*accipit et largo sparsa cruore madet*) y *Pont.* IV 7, 36 (*nec quae vipereo tela cruore madent*).

⁵⁶³ Sobre *De Paulino et Polla* 389-390 también cf. infra “El clero”.

Llama la atención, por lo que se refiere también a la técnica compositiva de Ricardo de Venosa, el uso de la *iunctura talia verba* del v. 610 en esa posición del pentámetro⁵⁶⁴. Así se encuentra, por ejemplo, en Ov., *Epist.* 6, 58 (*inplesti lacrimis talia verba tuis*) y *Fast.* III 678 (*et cum seducta talia verba facit*) y IV 580 (*dixerat. Huic Helice talia verba refert*). Sin embargo lo más sorprendente es el abuso que hace de ella a lo largo de *De Paulino et Polla*, pues se halla asimismo en los vv. 40 (*sed moveor quare talia verba sonas*), 258 (*Fulco foras illam, talia verba loquens*), 406 (*audit anum, reddens talia verba sibi*), 450 (*dicere Paulino talia verba velim*), 686 (*factus, ait secum: "Talia verba placent*), 854 (*tutius esse putans, talia verba dedit*), 1088 (*rusticus assurgens talia verba dedit*) y 1112 (*carpit iter, sibimet talia verba loquens*)⁵⁶⁵. En el corpus de comedias elegíacas puede verse además en *Pamphilus* 582 (*cum michi flens graviter talia verba refert*).

Paulino, haciendo gala de un lenguaje muy elaborado y de unos conocimientos jurídicos bastante técnicos, le explica por qué le ha devuelto la bofetada. Fulcón, al oírle hablar así, piensa que sin duda se trata de un sueño. El autor introduce a continuación los vv. 643-650:

Talia dum credit, iteratam prebuit illi
in facie palmam qua gena tota rubet;
645 *nec satis est: per cesariem sed prendidit illum*
opposito satagens sternere posse genu;
insuper emittit magnas ad sidera voces,
nam putat ut sompnus taliter ire queat.
Talibus attonitus factis, Paulinus abire
650 *cogitat, et celeri posse latere fuga;*

La actuación del abogado contra el anciano se vuelve ahora más violenta. En los vv. 643-644 Fulcón le da otra bofetada en el rostro que le enrojece toda la mejilla. En el v. 644 perviven quizás las palabras de Mt. 26, 67 (*alii autem palmas in faciem ei dederunt dicentes*). En el dístico siguiente coge a Paulino por el pelo y le hace una zancadilla. La

⁵⁶⁴ Sobre la *iunctura nec mora* a comienzo de *De Paulino et Polla* 609 cf. supra el análisis de *Baucis et Traso* 83 en "La avaricia propia de las alcahuetas". Sobre *De Paulino et Polla* 609-610 también cf. infra "Los juristas".

situación es completamente grotesca. Mientras tanto, como se muestra en los vv. 647-648, da grandes voces al cielo para que el sueño se desvanezca. El v. 647, tal vez con fines burlescos, puede estar basado en Verg., *Buc.* 5, 62 (*ipsi laetitia voces ad sidera iactant*) y Val. Fl. V 16 (*attoniti fundunt maestras ad sidera voces*).

Paulino, en los vv. 649-650, perplejo por el actuar de Fulcón, piensa en huir rápidamente. Ricardo de Venosa, en esta caricatura de combate épico, puede estar parodiando con el v. 649 a Verg., *Aen.* III 172 (*talibus attonitus visis et voce deorum*). En los vv. 653-654 (*morte mori subita metuens, exclamet utrumne / auxilium nescit sive resistat ei*) Paulino manifiesta su miedo a una muerte pronta y no sabe si pedir auxilio o presentar resistencia. Si muere, lo haría sin haberse confesado y sin tener testamento, lo cual sería una deshonra. Por lo que, en los vv. 665-672, razona de la siguiente manera:

665 *Si pugnare volo, nequeo, quia non sinit etas:*
 deficiunt vires, bellicus usus abest;
 si dabo terga fuge, quoniam contra fugientes
 quisque potest, animos Fulco resumet eo.
 Ergo resistenti tota virtute resistam:
 670 *audax audacis vim cohibere solet;*
 eventus pugne dubius; victoria belli
 de populo nimio non venit, immo Deo.

El anciano, por lo que expresa en los vv. 665-666, sabe que por su edad ya no tiene fuerzas para luchar. Sin embargo se da cuenta de que cualquiera que huye da ánimos a su enemigo. El v. 667 puede estar inspirado en las *Metamorfosis* de Ovidio, en concreto en V 322-323 (*caelitibus fecisse metum cunctosque dedisse / terga fugae, donec fessos Aegyptia tellus*) y XII 313 (*terga fugae dederas, vulnus, Crenaeae, tulisti*), aunque también en X 706 (*quod non terga fugae, sed pugnae pectora praebebat*).

Como consecuencia, en los vv. 669-672 Paulino manifiesta su deseo de resistir a Fulcón con toda su fuerza, intentando ser más audaz que él. El resultado de la lucha es dudoso pero la victoria final depende de Dios. Ricardo de Venosa elabora así una nueva

⁵⁶⁵ Sobre *De Paulino et Polla* 1088 también cf. infra “Los juristas”.

parodia, en este caso, de lo que podría interpretarse como una ardiente arenga antes del combate. Además, para reforzar la burla del mundo caballeresco, la apertura del v. 671 puede estar tomada de Verg., *Aen.* VIII 16 (*eventum pugnae cupiat, manifestius ipsi*) y el v. 672 recuerda al pasaje bíblico de *Macc.* I 3, 19 (*quoniam non in multitudine exercitus victoria belli, sed de coelo fortitudo est*).

En los vv. 673-678 (*hec dicens, baculo, manibus quem forte tenebat, / Fulconem, rabidum quem putat esse, ferit. / Ictus vibratus in levam concidit aurem, / expergefactus quo, quasi Fulco cadit. / Dumque parat similes ictus ut mittat ibidem, / clamat Fulco: "Manum comprime! Parce, precor!"*) se muestra a Paulino golpeando con su bastón al abogado en la oreja izquierda. Éste cae al suelo y, antes de que el anciano vuelva a repetir el golpe, pide clemencia⁵⁶⁶. La escena es tan cómica como extravagante. Quizás también el v. 675 está inspirado la *Eneida*, en concreto en X 484 (*vibranti cuspis medium transverberat ictu*). La *iunctura manum comprime* del v. 678 puede estar basada en Ter., *Haut.* 590 (*at tu pol tibi istas posthac comprimito manus!*), aunque hay que tener en cuenta la posible relación *Lidia* 458 (*elicit atque manum comprimit illa manu*). Por otro lado, la fórmula *parce, precor* del mismo v. 678 es común en Ovidio y así aparece, por ejemplo, en *Met.* II 361-362 (*"parce, precor, mater", quaecumque est saucia, clamat / "parce, precor: nostrum laceratur in arbore corpus*), aunque también se halla en Tib. I, 8, 51 (*parce, precor, tenero: non illi sontica causa est*).

Fulcón se justifica diciendo que pensaba que todo era un sueño, que ha sido un error. Paulino, tras escucharlo, en los vv. 687-692 (*iam quod in audaces non est audacia tuta, / iam quia vis a vi pellitur ecce patet; / duritiam ferri quid mollificat nisi ferrum? / Frenari feritas a feritate solet. / Non tamen extolli presenti curo triumpho: / elatis raro gloria longa datur*) piensa que ha quedado demostrado que el valor no es seguro contra los valientes, que la fuerza es rechazada por la fuerza, que el hierro doblega al hierro, y la fiereza a la fiereza. Sin embargo no se va a vanagloriar por triunfo conseguido ya que, para los soberbios, es raro que la gloria sea duradera. Estas consideraciones de un marcado tono militar, procedentes precisamente del anciano Paulino, no dejan de tener un tono pintoresco

⁵⁶⁶ Para el análisis de estos versos también cf. infra "Los juristas".

y cómico. El pasaje tiene además un sabor ovidiano pues el v. 687 recuerda a Ov., *Met.* X 544 (*inquit "in audaces no est audacia tuta"*) y el v. 689 a *Epist.* 2, 137 (*duritia ferrum ut superes adamantaque teque*).

Otro pasaje a destacar de la comedia de Ricardo de Venosa es cuando Fulcón, ante el miedo que Paulino manifiesta tener a Pola, afirma que la lengua de la mujer es su mejor arma. En efecto, en los vv. 862-866 (*hoc etenim telo bella diurna movet. / Lingua sibi clipeus, cassis, lorica, pharetra, / hasta, mucro, gladius, clava, sagitta, lapis; / cum non sit licitum fungi mulieribus armis, / qua se defendant garrula lingua datur*), declara que la mujer puede promover una guerra diaria con su lengua pues constituye su escudo, casco, armadura, aljaba, lanza, puñal, espada, maza, flecha y piedra. Aunque a las mujeres no les está permitido usar armas, les es suficiente con su lengua. Como puede verse, la crítica contra las mujeres -un tópico de la literatura medieval, que cuenta con numerosos ejemplos en el corpus de comedias elegíacas- se conjuga aquí con la parodia del mundo militar. Para ello el autor, haciendo gala de sus conocimientos, usa una amplia terminología procedente de este campo léxico: *arma, bellum, cassis, clava, clipeus, defendo, gladius, hasta, lorica, mucro, pharetra, sagitta y telum*⁵⁶⁷. El v. 862 puede inspirarse en Ov., *Ars* II 146 (*asperitas odium saevaue belle movet*) y los vv. 863-864 tal vez en Verg., *Aen.* X 553 (*loricam clipeique ingens onus impedit hasta*).

Paulino, más adelante, afirma que se casará con Pola si es de linaje noble, aunque no pueda dar una dote, pues eso es garantía de fidelidad. Fulcón, en los vv. 953-964, le contesta lo siguiente:

*De patre sepe bono soboles descendit iniqua,
et bona progenies de genitore malo.*

955 *Non attendatur carnis, sed mentis origo:
ex animo potius nobilitatur homo.*

*Natus ab arce poli venias: dum sis sine mente,
iam tua nobilitas est reputata nichil;
econtra, sit natus homo de fece lutoque:*

⁵⁶⁷ Sobre el uso de estas palabras cf. supra "Terminología referida a los nobles".

960 *preditus ingenio, nobilitate nitet.*
Non genus ingenium, generis sed nobilitatem
ingenium superet: sic generosus eris.
Non genus in Polla, sed mores discute: mores
nobilitant marium femineumque genus.

El abogado, que quiere favorecer el matrimonio entre Paulino y Pola, le explica aquí al anciano que la verdadera nobleza no se encuentra en la sangre. Unos versos que no son una simple llamada de atención a los nobles, sino una crítica directa contra ellos. En los vv. 953-954 Fulcón le quiere hacer ver que la gente no es buena por pertenecer a un buen linaje. La expresión *bona progenies* se encuentra ya, en la misma posición del pentámetro, en Ov., *Trist.* IV 2, 40 (*quae bona progenies digna parente fuit*).

En el dístico siguiente Fulcón sostiene que la nobleza realmente no reside en la carne, sino en el espíritu. Para ilustrar esta afirmación, el abogado, en los vv. 957-960, defiende que da igual si uno procede del cielo o del fango, ya que, si tiene talento, brillará su nobleza. La *iunctura arce poli* del v. 957 es muy frecuente y aparece, por ejemplo, en Avian. 22, 2 (*ad terras Phoebum misit ab arce poli*) y Ven. Fort., *Carm.* IV 26, 114 (*fulgebunt iusti sol velut arce poli*).

En los vv. 961-962 insiste sobre lo mismo al decir que el talento debe ser superior al linaje y no al revés. Pittaluga apunta aquí que la misma idea puede encontrarse, incluso usando unos términos muy parecidos, en la *Historia diplomatica Friderici Secundi*, correspondiente al año 1238 (*primatibus orbis et regibus clara progenies sola non sufficit nisi genus egregium generositas adiuvet et illustris industria clarificet principatum*)⁵⁶⁸. Fulcón concluye en los vv. 963-964 aseverando que lo que hay que mirar en Pola es su comportamiento no su origen.

En conclusión, el mundo de los caballeros también es objeto de las críticas de las comedias elegíacas, especialmente en los casos de *Lidia*, *Miles gloriosus*, *Rapularius I*,

⁵⁶⁸ Cf. PITTALUGA, 1986, p. 209, n. al v. 961. Para el texto de *Historia diplomatica Friderici Secundi* cf. HUILLARD-BRÉHOLLES, 1852-1861, vol. V, p. 274.

Rapularius II, De Paulino et Polla y De Lombardo et lumaca. Al igual que sucedía con los reyes y príncipes, los aspectos denunciados son muy variados. A veces las invectivas se centran en puntos generales, como su ingenuidad o falta de perspicacia, sus vicios, su prepotencia y su avaricia. Pero en ocasiones la crítica también abarca rasgos específicos de la clase social a la que pertenecen: su cobardía en combate, su ansia de recompensas exageradas, su jactancia y la violencia contra los criados que de ellos dependen.

3. LA CRÍTICA A LOS CLÉRIGOS

Atendiendo a las clases en las que tradicionalmente se ha dividido a la sociedad medieval, aunque con las debidas puntualizaciones para no caer en la simplificación, después de analizar las críticas a la nobleza, corresponde ahora centrarse en las invectivas que las comedias elegíacas van a dirigir contra el estamento de los clérigos.

Con la palabra *clericus* se designaba, como se ha dicho, a sacerdotes, monjes, frailes, universitarios, intelectuales e incluso a cualquier persona que supiera escribir, pues todos ellos gozaban siempre de una destacada dignidad que los diferenciaba del resto de la población⁵⁶⁹. Los autores de las comedias elegíacas, anónimos en su mayor parte o conocidos gracias a atribuciones más o menos fiables, se encuadran perfectamente bajo esta denominación de *clerici*, al menos como expertos en el uso del latín, conocedores de los textos sagrados y de la patrística latina, estudiosos de los autores clásicos romanos, tanto en prosa como en verso, etc.

De acuerdo con el trifuncionalismo medieval, la misión de los nobles es proteger, la del clero orar y la del tercer estado suministrar bienes. Por lo que se refiere a la función de los clérigos, como explica Duby, el verbo *oro* debe ser entendido en todas sus acepciones, es decir, no sólo rezar, sino también predicar, exhortar y denunciar: el *clericus* es, en definitiva, el encargado de la palabra⁵⁷⁰. Sobre él recae la misión de conocer la palabra de Dios y, por lo tanto, de analizar los textos sagrados, que están escritos en latín. Debe estudiar la lengua latina y leer los textos clásicos escritos en ella. Y como predicador debe denunciar las injusticias sociales, lo que puede ayudar a entender las frecuentes críticas que aparecen en estas comedias.

Todas estas circunstancias van a explicar la escasez más o menos generalizada de invectivas explícitas contra la clase social de los clérigos en las comedias elegíacas, ya que

⁵⁶⁹ Cf. especialmente RASHDALL, 1997, vol. III, pp. 393-395; VERGER, 2001, p. 206, n. 213 y pp. 225-229; CLARAMUNT RODRÍGUEZ, 2000, p. 135; y MARCOS CASQUERO, 2010, pp. 154-156.

son ellos mismos los que las escriben. Sin embargo, hay que tener en cuenta la diferencia entre el clero secular, dependiente del obispo, y el clero regular, monjes y, después de la aparición de las órdenes mendicantes a comienzos del s. XIII, también frailes. No faltaban las tensiones y críticas entre ellos, como tampoco entre los reyes y sus caballeros en el estamento de la nobleza, por ejemplo. Esta perspectiva será reveladora a la hora de interpretar correctamente algunos de los ataques contra los clérigos que se hallan en estas composiciones medievales escritas en los ambientes de las escuelas catedralicias y de los monasterios. Asimismo hay que añadir que algunas de las invectivas que aquí van a examinarse se encuentran además en un contexto satírico contra diferentes aspectos del ámbito religioso, como puede ser la parodia de pasajes bíblicos o el uso de la ironía contra cuestiones teológicas especialmente candentes en el momento, un rasgo que vuelve a poner de manifiesto el tono crítico y burlesco de estas obras.

3.1. Terminología referida a los clérigos

Manteniendo la manera de proceder de los apartados anteriores, antes de pasar a analizar pormenorizadamente las críticas contra los clérigos, es revelador detenerse en el estudio de los términos más específicos del campo léxico referido a los clérigos dentro del corpus de comedias elegíacas. Como es habitual, se clasificarán en función de su pertenencia al plano nominal, adjetival o verbal.

Dentro del ámbito de los sustantivos destacan:

Ara: *Aulularia* 107, 201, 579, 582, 585 y 641; y *Babio* 272 y 280 (dos veces).

Clericus: *De clericus et rustico* título; y *De Paulino et Polla* 389.

Crux: *De clericis et rustico* 3; *Rapularius I* 95; *Geta* 124 y 381; *Babio* 24, 248, 263 y 428; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 84; *De more medicorum* 182; y *De Paulino et Polla* 390.

⁵⁷⁰Para estas ideas sobre la función del *clericus* cf. DUBY, 1983, p. 36.

Deitas: Lidia 9.

Deus: *De nuntio sagaci* 353; *Pamphilus* 153, 197, 247, 271, 272, 273, 500 y 619; *De Lombardo et lumaca* 26, 27 y 30, y líneas (del apéndice en prosa) 10 y 18; *De clericis et rustico* 59; *Rapularius II* 31, 35, 40 y 146; *Rapularius I* 25, 37, 41, 160, 298 y 438; *Geta* 37, 58, 84, 93, 265, 388, 390 y 498; *Aulularia* 30, 31, 42, 72, 74, 83, 88, 93, 94, 100, 101, 103 (dos veces), 104, 112, 155, 222, 303, 347, 381, 399, 400, 469, 485, 486, 501, 502, 515, 549, 583, 587, 588, 628 y 737; *Babio* 82, 94, 128, 275, 280 y 336; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 113 y 149; *Alda* 30, 83, 89 y 214; *Baucis et Traso* 30 y 132; *Miles gloriosus* 74 y 159; *De tribus puellis* 230 y 234; *De more medicorum* 84, 97, 98, 100, 130, 164, 167, 181, 262, 307 y 328; *Asinarius* 35 y 95; *De Paulino et Polla* 35, 108, 178, 197, 246, 544, 558, 672, 938, 951, 952, 1006, 1010, 1016, 1038 (dos veces), 1140, 1054 y 1116; y *De uxore cerdonis* 126, 136, 140, 142, 144, 213 y 423.

Divus: *Aulularia* 175; y *Lidia* 425.

Monachus: *Babio* 475; y *De Paulino et Polla* 135, 187 y 389.

Pontifex: *Alda* 224; y *De more medicorum* 313.

Pontificatus: *Alda* 223.

Prelatus: *De more medicorum* 314 y 317.

Presbiter: *De more medicorum* 309; *De Paulino et Polla* 121, 456 y 767; *De uxore cerdonis* 15, 31, 61, 105, 134, 175, 277, 280, 291, 295, 315, 322, 391 y 397.

Presul: *Pamphilus Gliscerium et Birria* 202; y *De Paulino et Polla* 767.

Propheta: *De Afra et Milone* 34 y 233; *Baucis et Traso* 80; y *De Paulino et Polla* 485, 602 y 841.

Psalmista: *De uxore cerdonis* 427.

Psalmus: *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 84.

Religio: *Aulularia* 106, 616 y 632⁵⁷¹; *Babio* 424; y *De Paulino et Polla* 188 y 390.

Sacerdos: *Babio* líneas (de la introducción en prosa) 8, 10, 13, 14 y 15; *Alda* 227; *De more medicorum* 315; y *De uxore cerdonis* 49, 65, 174, 189, 305 y 371.

Sacramentum: *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 114 y 115; y *De Paulino et Polla* 942 y 1009.

Tonsura: *De Paulino et Polla* 389.

Por lo que se refiere al plano adjetival:

Divinus: *Aulularia* 601; *Lidia* 295; y *De Paulino et Polla* 1055.

Divus: *Rapularius II* 358.

Pontificalis: *De Paulino et Polla* 145.

Religiosus: *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 78; *De more medicorum* 329; y *De uxore cerdonis* 135.

⁵⁷¹ En los versos de *Aulularia* se opta por *relligio*.

Sacer: *De clericis et rustico* 2; *Aulularia* 276 y 624; *Babio* 272, 305 y 306; *Alda* 286, 316 y 317; *De mercatore* 26; *De tribus puellis* 124; *De Paulino et Polla* 274 y 1096; y *De uxore cerdonis* 130.

Sanctus: *Aulularia* 95; *Babio* 471; *Miles gloriosus* 88; y *De Paulino et Polla* 175, 201 y 1008.

En el apartado de los verbos hay que mencionar:

Crucio: *De nuntio sagaci* 351, 360 y 377; *Rapularius II* 155; *Geta* 11; *Lidia* 299; *Miles gloriosus* 235; *De Paulino et Polla* 207 y 265; y *De uxore cerdonis* 106.

Excrucio: *De uxore cerdonis* 197.

Praedico (1ª conjugación): *Rapularius II* 76; *De Afra et Milone* 151; *Asinarius* 226; y *De Paulino et Polla* 602.

Propheto: *De Afra et Milone* 97.

Psallo: *De tribus puellis* 78 (dos veces); *De more medicorum* 309 y 310; y *Asinarius* 148 y 156 (dos veces).

Sacrifico: *De Paulino et Polla* 456.

Sacro: *Aulularia* 275.

De esta enumeración se pueden colegir algunas conclusiones. Dentro del plano nominal de este campo léxico, los términos más usados son *deus* y *crux*. La palabra *deus* aparece utilizada en dieciocho de las veintidós comedias. Sólo está ausente en *De Afra et Milone*, *Lidia*, *De mercatore* y *De tribus sociis*. No obstante hay que decir que con frecuencia el término *deus* aparece referido no al Dios cristiano sino a los dioses de la

mitología clásica. En efecto, el mundo clásico, ya sea para imitar o para parodiar, suele ser la principal fuente de inspiración de estas composiciones medievales⁵⁷².

Los sustantivos para nombrar tanto a los clérigos, en el sentido amplio del término, como a los diferentes miembros de la jerarquía son, atendiendo al número de comedias en las que aparecen, *sacerdos*, *presbiter*, *clericus*, *monachus*, *pontifex*, *presul* y *prelatus*. El empleo de estos términos manifiesta una vez más el peso significativo que la sociedad medieval tiene en el argumento de las comedias elegíacas. De todas formas, como puede verse, el campo léxico referido al mundo de los clérigos no resulta especialmente prolijo si se compara con otros ámbitos aquí estudiados. La variedad de los términos y la reiteración con la que aparecen son bastante menores que en el caso del dinero, la avaricia, los nobles o las nuevas clases profesionales. Estas particularidades apuntan también a que las críticas contra este colectivo no alcanzan tanta preponderancia, algo que, como se ha mencionado, no debe llamar la atención si se tiene en cuenta que son precisamente *clerici* los que componen estas obras.

En la esfera adjetival los términos más frecuentes son *sacer* y *sanctus*. En el plano verbal destaca el uso de *crucio*, *praedico* (1ª conjugación) y *psallo*.

Por otro lado, las comedias que emplean una mayor variedad terminológica dentro de este campo léxico son *De Paulino et Polla*, *Aulularia*, *Babio*, *De more medicorum* y *De uxore cerdonis*. También hay que destacar que *De tribus sociis* no utilice ninguna de las palabras que aparecen en el listado o que las comedias *Pamphilus*, *De Lombardo et lumaca* y *De mercatore* usen sólo un término.

3.2. El clero

Dentro del corpus de comedias elegíacas un posible caso a estudiar como crítica a los clérigos es el que representa la pieza titulada *De clericis et rustico*. Esta breve

⁵⁷² Para el uso de *Dominus* referido a *Dios* en las comedias elegíacas cf. supra “La terminología referida a los nobles”.

composición de 72 versos acapara sin embargo un buen número de problemas de muy diferente índole, como la autoría, cronología, originalidad, representabilidad... y -lo que aquí es de mayor interés- la interpretación de los personajes que intervienen en la comedia. *De clericis et rustico* describe la peregrinación que emprenden dos supuestos clérigos y un campesino, y la ingeniosa apuesta que llevan a cabo para saciar su hambre. Esta comedia, escrita en el s. XII o en el inicio del s. XIII, aparece recogida únicamente en dos manuscritos, el *Hunterianus 511* y el *Vaticanus Reginensis 344*, ambos de comienzos del s. XIII⁵⁷³. Los primeros editores de esta obra, Wattenbach, Hauréau y Janets, sólo se basaron en el manuscrito *Vaticanus reginensis 344*⁵⁷⁴. Es Faral el que descubre por primera vez el manuscrito *Hunterianus 511*, que luego también será tenido en cuenta por Cadoni⁵⁷⁵. Como podrá verse a continuación, este marco posee un gran interés a la hora de acometer precisamente la interpretación de los personajes que intervienen en la comedia.

El hecho de que supuestamente dos de los protagonistas sean clérigos sólo puede deducirse del título de la obra, y no de la trama de la comedia, donde no hay ninguna alusión a tal condición de los personajes. Pues bien, el título de *De clericis et rustico* se halla sólo en el manuscrito *Vaticanus reginensis 344*, que se adopta como canónico lógicamente para las primeras ediciones y se extiende por tradición para las posteriores. La identificación de dos de los protagonistas con clérigos, por lo tanto, queda en entredicho.

A la hora de arrojar algo de luz sobre estas cuestiones resulta determinante poner en relación *De clericis et rustico* con otros escritos que poseen una trama semejante, de manera especial con el que más claramente se muestra como posible modelo, el *exemplum XIX* de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso (c. 1050-1106), llamado *De duobus burgensibus et rustico*⁵⁷⁶. En efecto, la obra de Pedro Alfonso presenta el mismo argumento y, como puede verse, un título parecido pero que cambia por completo el carácter de los protagonistas de la trama y, por lo tanto, del significado de la comedia. Las diferencias entre las dos composiciones son realmente muy escasas, siendo la más significativa de ellas

⁵⁷³ Sobre la cronología de esta comedia cf. supra “Análisis de las comedias”.

⁵⁷⁴ Cf. WATTENBACH, 1975; HAURÉAU, 1880; y JANETS, 1931.

⁵⁷⁵ Cf. FARAL, 1936 y CADONI, 1980b.

⁵⁷⁶ Cf. WALTER, 1979; CADONI, 1980b, pp. 353-360; y BISANTI, 1993. Sobre esta obra de Pedro Alfonso cf. HILKA-SÖDERHJELM, 1911. Cf. también CARDELLE DE HARTMANN, 2011.

el que la obra de Pedro Alfonso está escrita en prosa. Además, en *De duobus burgensibus et rustico* la peregrinación de los tres compañeros es a La Meca, mientras que en la comedia elegíaca, en los vv. 1-2 (“*consocii!*” “*Quid?*” “*Iter rapiamus.*” “*Quid placet?*” “*Ire / ad sacra.*” “*Quando?*” “*Modo.*” “*Quo?*” “*Prope.*” “*Fiat ita.*”), se menciona que viajarán a un lugar sagrado pero sin especificar cuál. Por último, en la obra de Pedro Alfonso uno de los burgueses sueña con el Paraíso y el otro con el Infierno; en el *De clericis et rustico*, por el contrario, uno de los sueños versa sobre cuestiones astronómicas y el otro es de carácter mitológico.

Como puede verse, las diferencias entre las dos obras son sólo de detalle, a excepción de que una está escrita en prosa y la otra en verso, por lo que podría establecerse una cierta relación de dependencia de *De clericis et rustico* respecto a la obra de Pedro Alfonso, aunque es probable que ambas composiciones beban de una tradición común bastante extendida en los siglos XI y XII, tal vez de influencia oriental⁵⁷⁷. En todo caso, estos argumentos inducen a pensar que los dos protagonistas que acompañan al campesino pertenecen más bien a la burguesía y no tanto al ámbito de los clérigos.

En estas circunstancias tan complejas resultan especialmente reveladores los datos que puedan desprenderse del texto mismo. En este sentido, la identidad del campesino no presenta problemas, puesto que se le denomina con el término *rusticus* en los vv. 15, 17 y dos veces en el v. 23, además de recibir el nombre del famoso pastor Corydon en el propio v. 17 (*rusticus est Corydon et magne simplicitatis*), claramente por influjo de Verg., *Ecl.* 2, 56 (*rusticus est Corydon; nec munera curat Alexis*). Por lo que atañe a los otros dos personajes, los datos del texto también pueden ayudar a sacar algunas conclusiones. En el v. 1 uno de los personajes emplea la palabra *consocii* para llamar a los otros dos y lo mismo sucede en el v. 34, donde el campesino se refiere a sus compañeros de peregrinación con el término *sociis*. Estos datos llevan a pensar que los tres personajes pertenecen a un nivel social parecido. En esta misma línea, Cadoni señala que el título *De clericis et rustico* resulta absurdo en cuanto distingue en dos categorías a unos personajes que sin embargo

⁵⁷⁷ Sobre esta influencia oriental cf. especialmente BISANTI, 1993, pp. 62-63.

constituyen un grupo único⁵⁷⁸. Este editor, del mismo modo que hará Bisanti, prefiere identificar a los *clerici* con estudiantes⁵⁷⁹. Sin embargo, como se ha señalado más arriba, con la palabra *clericus* se designaba tanto a los sacerdotes, monjes y frailes, como a los estudiantes, por lo que seguiría sin explicar la pertenencia de los tres personajes a un estrato social parecido.

Por contra, en el v. 23, el campesino llama a los otros dos compañeros *domini*, de donde se puede deducir cierta diferencia entre ellos. ¿De qué diferencia se trata? La respuesta a todas estas cuestiones tal vez pueda encontrarse en el v. 33 (*cum sint urbani, cum semper in urbe dolosi*)⁵⁸⁰. El campesino teme ser engañado por sus compañeros, que son habitantes de ciudad. De esta manera, el término *urbani* definiría los rasgos esenciales de los dos personajes frente al *rusticus*. Esta oposición, ya vista por Walter, entre lo urbano y lo rural en *De clericis et rustico*, se convierte así en el elemento más definitorio de la comedia⁵⁸¹. Estos datos, junto con la posible dependencia de *De clericis et rustico* respecto al *De duobus burgensibus et rustico* de Pedro Alfonso, permiten deducir que los dos personajes que acompañan al campesino pertenecen a la burguesía. No se trata, claro está, de burgueses ricos y acomodados, pues ya en los vv. 5-6 (*“immo male est!” “Quid obest?” “Quod abest expensa.” “Quid ergo / in gremio portas?” “Ecce, tot.” “Hoc nichil est!”*) aseguran no tener nada de dinero, sino que son simplemente habitantes de una ciudad, tal y como en ocasiones se utilizaba el término *burgenses*⁵⁸².

En suma, la comedia *De clericis et rustico* debe ser interpretada no tanto como una crítica a los clérigos, sino más bien a la burguesía y, en algunos aspectos, también a los campesinos, siguiendo en ocasiones el tópico del ataque a la *rusticitas*, si bien es cierto que en esta pieza el campesino acaba saliendo victorioso⁵⁸³. Este enfrentamiento entre el mundo de la ciudad y la vida campesina posee numerosas manifestaciones en la literatura del

⁵⁷⁸ Cf. CADONI, 1980b, p. 353, n. 2.

⁵⁷⁹ Cf. CADONI, 1980b, p. 371, n. al v. 10 y BISANTI, 1993, p. 68.

⁵⁸⁰ Para el análisis de este verso y de las invectivas contra los habitantes de las ciudades cf. infra “Los ciudadanos”.

⁵⁸¹ Cf. WALTER, 1979, p. 263.

⁵⁸² Sobre el término *burgenses* cf. DU CANGE et alii, 1883-1887, vol. I, col. 783b; y VERGER, 2001, p. 206, n. 213.

⁵⁸³ Para el análisis de estos aspectos en *De clericis et rustico* también cf. infra “Los ciudadanos”.

medieval, pues es precisamente en el s. XII cuando empiezan a proliferar las grandes ciudades, así como a mejorar las vías de comunicación entre ellas, lo que permite un gran movimiento de la población rural al mundo urbano. El autor de la comedia, probablemente un clérigo, refleja en sus versos todas estas cuestiones y, basándose en tradiciones anteriores y aprovechando sus conocimientos de astronomía, mitología y filosofía para los sueños de los protagonistas, parodia los estamentos sociales de la incipiente burguesía y de los campesinos.

El título *De clericis et rustico* del manuscrito *Vaticanus Reginensis 344* puede atribuirse quizás a la intención del copista de reorientar la crítica de la comedia y dirigirla contra el estamento del clero. Algo parecido podrá verse en las próximas páginas al considerar las invectivas contra los clérigos en *Babio* y en *De tribus sociis*.

Otro ejemplo destacable dentro de las sátiras a los clérigos es la comedia *Rapularius*, tanto en su primera redacción, *Rapularius II*, como en la última, *Rapularius I*⁵⁸⁴. Es necesario no obstante hacer una puntualización: el *clericus* objeto de las críticas del poeta es un estudiante, por lo que se trata de un *clericus* en el sentido amplio del término que aquí se viene explicando. Aunque para referirse a este personaje ninguna de las dos redacciones utiliza la palabra *clericus*, sin embargo, como se verá a continuación, el estudiante aparece caracterizado con los rasgos propios de los famosos *clerici vagantes* y, al menos en *Rapularius I*, lleva tonsura.

La sátira contra el estudiante comienza cuando el campesino protagonista de la comedia va a morir asesinado por su hermano y sus compinches en un rincón apartado de un valle. Entonces el autor de *Rapularius II* inserta los vv. 299-302 (*cominus interea resonat vox dulce canentis, / et terram feriens ungula crebra sonat. / Venit enim iuvenis quidam petulansque scolaris, / more viatoris, dulce canendo melos*) donde se muestra la llegada de un estudiante engreído que viene cantando a caballo y obliga a cambiar de planes a los asesinos. La apertura del v. 302 es prácticamente la misma que la de *Rapularius I* 318 (*more viatorum sic breviabat iter*), un verso al que se aludirá dentro de

unas líneas. En este fragmento el autor describe la interesante figura del *clericus vagans* o goliardo, un clérigo errabundo, con porte aventurero y aire de rebelde, que criticaba duramente a la sociedad en sus poemas y cantaba al amor, a las mujeres y al vino⁵⁸⁵. Este modo de vida fue censurado en numerosos concilios y sínodos, y los versos de *Rapularius* no dejarán pasar la oportunidad de burlarse de este personaje en una escena de gran comicidad.

Este pasaje tiene su paralelo en *Rapularius I* 315-318 (*accidit interea quendam properare scolarem, / qui per eam vallem solus iturus erat. / Venit equo residens sua cantica voce resultans; / more viatorum sic breviabat iter*). Hay que mencionar aquí la posible relación del v. 318 con *Ruodlieb V* 517 (*hoc iter haut longat, penitus tibi quin breviabit*), una obra de carácter épico del s. XI, que, como *Rapularius*, tiene su origen en Alemania⁵⁸⁶.

Ante la llegada de este inesperado personaje, los asesinos meten a su rehén en un saco, lo cuelgan en un árbol y huyen. A continuación va a comenzar una sorprendente conversación entre el prisionero y el estudiante recién llegado. El pasaje, por su carácter pintoresco, recuerda a la célebre descripción de Sócrates en *Las nubes* de Aristófanes, donde aparece sentado dentro de un cesto que está colgado del techo para poder examinar mejor el cielo. De hecho, Gatti, a propósito de *Rapularius II* 313 (*tunc quasi securus hunc leta voce salutat*), señala que la lectura *socraticus* que aparece en algunos manuscritos en lugar de *securus* puede deberse a la inclusión de un lector culto que conocía tal sátira⁵⁸⁷.

Desde lo alto, y gracias a que el saco está un poco roto, el campesino se da cuenta de la presencia del estudiante. Es en este momento cuando el autor de *Rapularius I* introduce los vv. 333-334 (*mox ubi rasuram capitis videt, ecce scolarem / comperit et clamans: "Quisquis es, inquit, ave!"*), en los que el prisionero consigue distinguir que se trata precisamente de un estudiante por el hecho de que lleva tonsura, un rasgo que indicaba

⁵⁸⁴ Sobre los problemas de redacción de *Rapularius II* y *Rapularius I* cf. supra el estudio de estas obras en "Análisis de las comedias".

⁵⁸⁵ Sobre los *clerici vagantes* cf. LE GOFF, 1986, pp. 39 ss. y MARCOS CASQUERO, 2010, pp. 147-170.

⁵⁸⁶ Cf. SEILER, 1882, p. 247.

⁵⁸⁷ Cf. GATTI, 1998a, p. 365.

la pertenencia al ámbito eclesiástico aunque no se hubiera recibido ninguna orden sagrada, por ejemplo como miembro de una escuela o universidad⁵⁸⁸. Por otro lado, el autor pudo inspirarse para la apertura del v. 333 en Ov., *Epist.* 21, 22 (*mox, ubi, secreti longi causa optima, somnus*) y *Met.* I 403 (*mox ubi creverunt naturaque mitior illis*), VI 531 (*mox ubi mens rediit, passos laniata capillos*), VII 309 (*mox ubi pollicita est, “quo sit fiducia maior”*), IX 633 (*mox ubi finis abest, patriam fugit ille nefasque*) y XIV 519 (*mox, ubi mens rediit et contempsere sequentem*).

El estudiante, al escuchar una voz desconocida y que no sabe de dónde viene, siente pánico. El autor de *Rapularius II* en los vv. 317-320 (*erigit ille caput stupidosque regirat ocellos, / ambigit hic cuius vox sit et unde sonet. / Dum super hoc dubitat, utrum fugiat maneate / -nam movet ire timor et vetat ire pudor-*) describe, no sin sorna, la consternación del estudiante en ese momento: levanta la cabeza, gira sus sorprendidos ojuelos, busca la procedencia de la misteriosa voz y duda si salir huyendo o no. El v. 320 se halla con pocos cambios en *Rapularius I* 342 (*stare timor prohibet, sed vetat ire pudor*), un verso sobre el que se volverá a continuación. La aparición conjunta de las palabras *timor* y *pudor* en un mismo verso es un fenómeno que se repite en varias comedias elegíacas y que ya se ha observado más arriba⁵⁸⁹. Sin embargo también es interesante hacer notar que, con cierta frecuencia, las comedias elegíacas emplean estos términos, como sucede aquí, con el verbo *veto*. Además de en estos versos de *Rapularius*, este tipo construcción se halla en *De nuntio sagaci* 53 (*nam pudor hoc vetuit quod Amor me dicere iussit*), *Pamphilus* 622 (*esse quod optat amor, hoc vetat esse timor*) y *De uxore cerdonis* 42 (*sed pudor atque timor me recitare vetant*). Los autores de estas comedias bien pudieron inspirarse en Ov., *Epist.* 11, 54 (*sed timor et nutrix et pudor ipse vetant*), aunque también, puesto que se indica igualmente la idea de prohibición e impedimento, hay que tener en cuenta los ejemplos de *Met.* III 47 (*sive fugam sive ipse timor prohibebat utrumque*) y III 205 (*an lateat silvis? Pudor hoc, timor inpediit illud*).

En *Rapularius I* 336-342 (*invasit nimius terror et horror eum. / tunc surgens stupidus loca proxima girat ocellis, / cuius ab ore sonet vox ea nosse volens. / Cumque diu*

⁵⁸⁸ Sobre el uso de la tonsura en la Edad Media cf. MARCOS CASQUERO, 2010, pp. 155-156.

staret stupidus nullumque videret, / estimat illudi demonis arte sibi. / Ocius ergo loco discedere cogitat illo; / stare timor prohibet, sed vetat ire pudor) el poeta reproduce la misma escena, aunque en esta ocasión se recrea todavía un poco más en la descripción del estupor del campesino, que llegar a pensar que todo lo que está sucediendo es fruto del engaño de algún demonio.

El estudiante sin embargo no sale huyendo sino que aguanta en su sitio y pide que suene de nuevo la voz. El prisionero le indica que mire hacia arriba y entonces el estudiante lo descubre. Se inicia a continuación un diálogo entre los dos en el que se manifiesta, siempre desde un tono satírico, el ambiente en el que viven estos *clerici* procedentes del ámbito académico. En la redacción de *Rapularius II* un primer fragmento a destacar son los vv. 325-332:

In sacco sedeo, sedet hic Sapientia mecum.
Hic studiis didici tempore multa brevi.
Pape! Scolas querunt longe lateque scolares:
hic tantum veras noveris esse scolas.
Hic si fas sit adhuc hora subsistere parva,
330 *omnia plena dabit Philosophia michi.*
Ac cum prodiero, puto me sapientior inter
 terrigenas omnes non erit ullus homo.

El astuto campesino, con el fin de salir del saco, comienza de esta manera el engaño y la burla del estudiante, el cual, además, aparece caracterizado por una extraordinaria ingenuidad. En los vv. 325-328 el prisionero le dice que está sentado, nada más ni nada menos, que con la Sabiduría y que, gracias a eso, ha aprendido muchas cosas en poco tiempo. No hace falta, por tanto, ir de una escuela a otra, aludiendo así a la costumbre de los *clerici vagantes* de viajar de aquí para allá en busca del saber. Estas palabras se van a repetir, casi sin alteraciones, en *Rapularius I* 351-354 (*in sacco sedeo, sedet hic Sapientia mecum; / hic pendens didici tempore multa brevi. / Pape! Scolas querunt longe lateque*

⁵⁸⁹ Cf. supra el análisis de *De Lombardo et lumaca* 23-24 en “Los caballeros”.

scolares: / hic tantum veras noveris esse scolae), unos versos sobre los que se volverá dentro de unas líneas.

En los vv. 329-330 el prisionero asegura que si puede quedarse una hora más dentro del saco, la Filosofía le dará la plenitud total. Piensa que, en consecuencia, cuando salga fuera, será el hombre más sabio de la tierra.

El pasaje correspondiente de *Rapularius I* se encuentra en los vv. 351-358:

*In sacco sedeo, sedet hic Sapientia mecum;
hic pendens didici tempore multa brevi.
Pape! Scolas querunt longe lateque scolares:
hic tantum veras noveris esse scolae.
355 Utque scias saccus quid contulerit michi presens,
de multis saltem suggero pauca tibi.
Hic artes multas docuit me Philosophia,
ut sit nota michi machina tota poli.*

Como se acaba de señalar, los dos primeros dísticos apenas tienen variaciones con respecto a *Rapularius II* 325-328. En los vv. 355-356 el campesino anuncia al estudiante que, para que vea todas las cosas que ha aprendido dentro del saco, le va a mostrar al menos unas pocas. Luego el prisionero, al igual que se ha visto en *Rapularius I* 330, alude a la Filosofía y afirma que ésta le ha enseñado tantos saberes que ahora conoce todas las estructuras del universo. La expresión *machina poli* puede estar tomada de Claud., *Carm.* VIII 68 (*machina concentusque poli, currusque recepit*).

Acto seguido el prisionero empieza a enumerar todos los conocimientos que ha adquirido dentro del saco. El elenco de saberes que el prisionero hace en *Rapularius II* 333-339 se centra fundamentalmente en aspectos astronómicos, de carácter bastante erudito y un tanto pintorescos. En este sentido es importante recordar que la Astronomía, como se estudiará más adelante, era una de las materias que configuraban el *Quadrivium*⁵⁹⁰. Por su

⁵⁹⁰ Sobre las diferentes materias de estudio en la universidad medieval cf. infra la introducción a “La crítica a las nuevas clases profesionales”.

parte, en *Rapularius I* 359-367, además de ciertas cuestiones astronómicas, el prisionero detalla con más precisión que también ha conseguido estudiar el mundo de los animales, de las plantas y de las piedras, y que ha logrado examinar las profundidades del mar⁵⁹¹.

Todo esto queda todavía más claro en la parte final del discurso del prisionero. En *Rapularius II* su parlamento concluye con los vv. 340-346 (*gratulor hoc isto me didicisse loco. / Hic totum didici, totus quod continet orbis, / hic totum saccus continet iste meus. / Nobilis hic saccus pretioso dignior ostro, / de cuius gremio gratia tanta fluit. / Si semel intrares, daret experientia nosse / hic quantum saccus utilitatis habet*), donde, en un tono de nuevo más genérico, vuelve a explicar las ventajas de este saco para conocer todo lo que existe en el mundo. Al final, además, con la intención de lograr la libertad y consumir su burla, deja caer al estudiante la posibilidad de que ocupe su lugar dentro del saco. Para la cláusula del v. 341 el autor pudo inspirarse en Drac., *Laud. Dei* I 135 (*quae totum praecessit opus quod continet orbis*). Como se verá a continuación, los vv. 342, 343 y 346, vuelven a repetirse con pocos cambios en *Rapularius I* 368 (*hoc totum saccus contulit iste michi*), 371 (*hic certe saccus pretioso dignior ostro*) y 380 (*disces quid locus hic utilitatis habet*) respectivamente. En este último caso, el de *Rapularius II* 346 y *Rapularius I* 380, el poeta puede inspirarse para componer el segundo hemistiquio del pentámetro en Ov., *Trist.* IV 1, 38 (*sed quiddam furor hic utilitatis habet*).

La redacción de *Rapularius I* alarga más estas palabras finales del parlamento del prisionero, que abarcan desde el v. 368 al v. 380:

Hoc totum saccus contulit iste michi.
Audisti qualis sacci natura sit huius,
370 *qui possessori dat bona tanta suo.*
Hic certe saccus pretioso dignior ostro,
 regali melior utiliorque stola.

⁵⁹¹ Como señala GATTI, 1998a, pp. 323-324, las diferencias en *Rapularius I* y *II* en el discurso del prisionero y en todo el diálogo entre éste y el estudiante son elementos decisivos a la hora de establecer la anterioridad cronológica de la redacción de *Rapularius II* frente a la de *Rapularius I*. En efecto, en comparación con *Rapularius II*, tanto el discurso del campesino dentro del saco como el diálogo entre los dos personajes están mucho más elaborados en *Rapularius I*, por lo que se puede deducir que esta redacción sería una versión

*Expor cert deliros esse scolares
qui multas querunt circueuntque scolas.*

375 *Quidam Parisius aut oppida cetera girant,
expndunt multa proficiuntque parum.*

*Hic ego momentum breve transegi sine sumptu
et didici quidquid scire necesse fuit.*

Hic tibi si detur saltim brevis hora studendi,

380 *disces quid locus hic utilitatis habet.*

Como queda patente, este final del discurso está más elaborado que el de *Rapularius*. II. El prisionero, en los vv. 368-370, alaba las bondades del saco, que tiene la capacidad de ofrecer tantas cosas buenas al que lo posee. En los vv. 371-372 sostiene que el saco es más digno que la púrpura y mejor y más útil que un vestido de rey.

A continuación pasa a criticar abiertamente a los estudiantes. Afirma que los que buscan y frecuentan muchas escuelas están realmente locos, haciendo así una clara alusión a una de las causas de los viajes de los *clerici vagantes*. Gatti pone en relación estas palabras con algunos versos de *Geta* en los que Vidal de Blois también sostiene que algunos estudios, en determinadas circunstancias, conducen a la locura⁵⁹². Así puede verse en *Geta* 419 (*reddidit insanum de me dialectica stulto*), 453 (*insanire facit stultum dialectica quemvis*) y 525-526 (“*sompnia sunt, hercle!*”, *subiecit Birria*, “*Geta / insanit, factus stultior arte sua*”), donde se habla de cómo el estudio, sobre todo el de la Dialéctica, puede provocar que una persona con menos inteligencia acabe completamente loca⁵⁹³.

El autor de esta redacción de *Rapularius* alude de nuevo a esa afición a viajar de los *clerici vagantes* en los vv. 375-376, citando en concreto la ciudad de París, el principal foco de saber de la Baja Edad Media⁵⁹⁴. Menciona asimismo el hecho de que, para adquirir ese saber, los estudiantes tienen que pagar mucho y, sin embargo, reciben pocos beneficios a

mejorada de la anterior. Sobre los problemas de redacción de *Rapularius II* y *Rapularius I* también cf. supra el estudio de estas obras en “Análisis de las comedias”.

⁵⁹² Cf. GATTI, 1986, p. 73, n. a los vv. 373-376.

⁵⁹³ Sobre cómo Pedro Abelardo manifiesta una idea parecida a propósito de la Dialéctica cf. BERTINI, 1980c, n. al v. 453.

cambio. El saco, por el contrario, como dice en los vv. 377-380, ofrece la posibilidad de aprender, gratis y en poco tiempo, todo lo que se necesita saber. En definitiva, también en *Rapularius I*, gracias a estas tretas, el prisionero busca embaucar al estudiante tanto para burlarse del él como para conseguir salir del saco.

El discurso del astuto campesino logra su objetivo. En *Rapularius II* 347-348 (*credulus hiis nugis infelix ille scolaris / orat ut in sacco possit habere locum*) y, casi con las mismas palabras, en *Rapularius I* 381-382 (*hiis nugis simplex iuvenis male credulus orat / quatenus in sacco possit habere locum*), el autor muestra al ingenuo estudiante pidiendo un sitio en el saco. La cláusula del pentámetro puede estar tomada de Ov., *Fast.* I 518 (*quis tantum fati credat habere locum*), aunque también aparece en Nigel de Longchamps, *Speculum stultorum* 64 (*res simulata diu posset habere locum*), una obra escrita en tono al año 1180⁵⁹⁵. A este propósito, resulta especialmente relevante la relación con *Asinarius* 176 (*cum servis asinum iussit habere locum*), una comedia que, al igual que *Rapularius*, es de origen alemán y que, como el *Speculum stultorum*, también cuenta las aventuras de un asno.

En *Rapularius II* 349-354 (*tunc velut invitus e sacco prodeat ille, / dixit: "In hunc saccum non ita venit homo. / At si condigna merear mercede potiri, / hic patiar parva te residere mora. / Sed, precor, expecta donec pertranseat hora: / discendi parva portio restat adhuc*) el prisionero se hace de rogar a la hora de salir del saco: le pide una recompensa a cambio y le ruega que le deje dentro una hora más para que pueda completar su aprendizaje⁵⁹⁶. El v. 349 tiene su calco en *Rapularius I* 397 (*tunc velut invitus e sacco prodiit ille*) y el v. 350, junto con el muy parecido de *Rapularius II* 374 (*"frater, in hunc saccum sic homo venit", ait*) y 378 (*in saccum, socie, quomodo venit homo?*), se repite con pocas variaciones en *Rapularius I* 384 (*in saccum, socie, non ita venit homo*), 406 (*absit! In hunc saccum non ita venit homo*) y 420 (*in saccum, socie, non ita venit homo*)⁵⁹⁷.

⁵⁹⁴ Sobre la ciudad de París y su prestigio cultural en este periodo de la Edad Media también cf. infra la introducción a "La crítica a las nuevas clases profesionales". Sobre las menciones de esta y otras ciudades en el corpus de comedias elegíacas cf. infra "Terminología referida a los burgueses".

⁵⁹⁵ Cf. MOZLEY-RAYMO, 1960.

⁵⁹⁶ Sobre *Rapularius II* 351-352 también cf. supra "La omnipotencia del dinero".

⁵⁹⁷ También cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de todos estos versos.

En *Rapularius I*, en los vv. 383-384 (*pendulus: “Absit!”*, ait, “*Nec enim sic decipies me; / in saccum, socie, non ita venit homo*”), el prisionero, ante la petición del estudiante, finge una negativa todavía más explícita y rotunda que la de *Rapularius II*. Y a partir de este momento las diferencias entre *Rapularius II* y *Rapularius I* se hacen mayores. Como se verá, la redacción de *Rapularius II* parece más apresurada, mientras que la de *Rapularius I*, por el contrario, desarrolla más los temas y los trata con mayor profundidad.

En *Rapularius II* 355-360 (*ille rei cupidus modicam non sustinet horam. / “Gratis”, ait, “presens tempus et hora perit! / Eya, rumpe moras, si vis prestare cupitum! / Urit enim pectus diva Sophia meum. / En foris exerior quid habet dulcedinis intus / saccus hic, unde michi tam bonus exit odor*”) el estudiante se muestra ansioso por entrar en el saco y no quiere perder en balde el tiempo presente ya que la sabiduría divina abrasa su pecho. Compara entonces al saco con un dulce que lo atrae con su aroma exquisito. La *iunctura tempus et hora* del v. 356 puede estar basada en Ov., *Ib.* 132 (*laniat aut odium tempus et hora meum*) y también en Erico de Auxerre, *Carmina I* 1, 12 (*cum quid ludendum tempus et hora daret*), un autor del s. IX⁵⁹⁸.

El pasaje correspondiente de *Rapularius I* se encuentra en los vv. 385-396:

385 *Econtra iuvenis vocem prorumpit in istam:*
 “Sacci, ni fallor, istius hospes ero.
 Iam novi quanta saccus virtute redundet
 in cuius pausat Phylosofia sinu.
 Iam satis es sciolus, adeo iam doctus es ut te
 390 *in mundo nullus doctior esse queat.*
 Quisquis es in sacco, queso, miserere miselli,
 quatenus in sacco sit michi pausa brevis.
 Si te forte precum non flectunt verba mearum,
 muneris, ut spero, te bene flectet amor.
 395 *Et, nisi sponte, velis flecti mercedis amore:*
 pendere curabo quicquid habere voles”.

⁵⁹⁸ Para el texto de *Carmina* cf. TRAUBE, 1896, p. 427.

Como puede verse, la reacción del estudiante ante la supuesta negativa del prisionero a abandonar el saco está más desarrollada que la de *Rapularius II*. El poeta introduce además aquí la alusión a una posible recompensa que en *Rapularius II* se encontraba en los ya mencionados vv. 351-352. En *Rapularius I* 385-388 el estudiante asegura a voces que él será huésped del saco pues ahora conoce que ahí habita la Filosofía. Estas mismas palabras del v. 388 se vuelven a repetir tal cual en el v. 408, verso al que se aludirá un poco más adelante. En los vv. 389-390 el estudiante, con el fin de conseguir su objetivo, piropea al prisionero y le dice que en el mundo no hay nadie que pueda ser ya más sabio que él. Luego, apelando a la misericordia, le pide que al menos le deje estar un pequeño momento. Y por último, en los vv. 393-396, por si las palabras no son suficientemente persuasivas, el estudiante se muestra dispuesto a recompensarle a cambio; es más, está decidido a darle todo lo que pida con tal de que le deje entrar en el saco⁵⁹⁹.

A continuación, en la redacción de *Rapularius II*, la parodia se acerca al momento culmen, pues el prisionero, ante la insistencia del estudiante, accede a salir del saco. En efecto, los vv. 361-364 (*taliter oranti respondet pendulus ille: / “Me, frater, cogis linquere grande bonum. / Utque satisfaciam tibi, me dimitte deorsum / et voti compos efficiere tui*) muestran al prisionero dispuesto a abandonar su “gran bien” para que el estudiante pueda cumplir finalmente su sueño. El v. 364 aparece prácticamente igual en *Rapularius I* 414 (*ut voti compos efficiere tui!*) y con más variaciones en *Rapularius I* 428 (*nunc compos voti factus es ipse tui*), unos versos sobre el que se volverá dentro de unas líneas. Como fuente para estos pentámetros hay que tener en cuenta a Ov., *Ars I* 486 (*insequere, et voti postmodo compos eris*).

En *Rapularius I*, sin embargo, el desenlace se retrasa un poco más. El autor lo muestra así en los vv. 397-414:

Tunc velut invitus e sacco prodiit ille.

Pendulus hec iterum verba rependit ei:

“Niteris in vanum: non est michi copia tanti

400 *ut pretio saccus veneat iste tuo.*
Tune scolae istas me velle relinquere speras?
Absit! Deciperis, spes tua ventus erit.
Malo mori, socie, quam perdere delicias has.
Si michi sim nequam, cui bonus esse queo?
405 *Num tibi delicias sacci me vendere speras?*
Absit! In hunc saccum non ita venit homo.
Non michi continget istum venundare saccum
in cuius pausat Phylosophia sinu.
Sed quia discendi multo flammescis amore,
410 *cedo tibi gratis ad breve tempus ego.*
Cumque satis fueris potatus fonte sophie,
delicias sacci tunc michi redde mei.
Ocius ascende ramum restemque rescinde
ut voti compos efficiare tui!”

En estos versos el campesino sigue fingiendo que no quiere salir del saco y que finalmente, forzado y en unos términos muy concretos, acepta la propuesta del estudiante. Los vv. 397-398, con los que se da pie al parlamento del prisionero, subrayan precisamente el hecho de que él, para hablar con el estudiante, se asoma fuera del saco como de mala gana⁶⁰⁰. El prisionero comienza este discurso sosteniendo con firmeza que no está dispuesto a aceptar dinero alguno a cambio del saco. Así el tono cómico del pasaje continúa en aumento. En los dos dísticos siguientes le insta al estudiante a que pierda toda esperanza, pues prefiere morir antes que abandonar la escuela que le supone ese saco. Con un verso de carácter moralizante -algo muy del gusto de estos autores medievales- afirma además que cómo puede ser bueno con alguien si es malo consigo mismo.

En los vv. 405-406 el prisionero insiste otra vez en que no está dispuesto a vender el saco: nadie ha entrado en él de esa manera⁶⁰¹. Se niega a venderlo además porque, como dice en los vv. 407-408, dentro de él habita la Filosofía. Con la repetición de esta idea, el autor de la comedia acentúa todavía más, si cabe, el carácter satírico de la escena.

⁵⁹⁹ Para el análisis de estos versos también cf. supra “La omnipotencia del dinero”.

⁶⁰⁰ Sobre *Rapularius I* 397 también cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Rapularius II* 349.

Sin embargo, el astuto campesino, de improviso, en los vv. 409-412, le ofrece al estudiante la posibilidad de que entre gratis en el saco durante un pequeño momento, y todo gracias a su ardiente deseo de saber. A continuación le pide que suba rápido a la rama, corte la cuerda y cumpla su deseo. En fin, el estudiante ha caído en la trampa y los planes previstos por el prisionero se han cumplido al pie de la letra.

En cuanto el prisionero da permiso al estudiante para actuar, los acontecimientos se precipitan. En *Rapularius II*, vv. 365-376, se describen de la siguiente manera:

365 *Non differt ille, solvit saccumque virumque:*
 denique pendendi tanta libido fuit.
 Nonne vides hominem sua dampna sibi fabricantem,
 sponte sibi laqueum dum parat iste suum?
 Impiger in saccum iuvenis descendit apertum
 370 *seque trahi sursum poscit: "Et absque mora!"*
 "Differ", ait, "modicum! Nec enim sic congruus ordo
 poscit et in saccum non ita venit homo".
 Deprimit ergo caput homini talosque supinat.
 "Frater, in hunc saccum sic homo venit", ait.
 375 *Ocius hunc miserum libravit in aera sursum,*
 "Sic est mos sacci, sic eris intus", ait.

El estudiante sufre ahora el castigo a su tremenda ingenuidad. El autor muestra cómo el estudiante libera con celeridad al campesino y, acto seguido, dirige contra él unas palabras cargadas de ironía afirmando que su actuar pone de manifiesto el gran deseo que tiene de quedar colgado. En los vv. 367-368, unos versos de carácter moralizante, se pregunta por la extraña capacidad que tiene el hombre de confeccionarse sus propios males⁶⁰¹. En los vv. 369-370 se describe al estudiante entrando con diligencia en el saco mientras pide ser llevado rápidamente hacia arriba. El primer hemistiquio del v. 370 se repite tal cual en *Rapularius I* 418 (*seque trahi sursum postulat; ille negat*), un verso al que se aludirá otra vez dentro de unas líneas.

⁶⁰¹ Sobre *Rapularius I* 406 también cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Rapularius II* 350.

⁶⁰² Sobre esta misma idea también cf. supra el análisis de *Rapularius II* 209-210 en "La ambición desmedida de riquezas".

El campesino, sin embargo, se interpone. Con un actuar violento, que subraya el carácter satírico del pasaje, lo empuja cabeza abajo y le levanta los tobillos. Los vv. 371-373 vuelven a aparecer con pocas variaciones en *Rapularius I* 419-421 (“*differ*”, *ait*, “*modicum! Sacci sic non habet ordo, / in saccum, socie, non ita venit homo*” / *deponensque caput ad humum talosque supinans*), sobre los que se volverá más abajo⁶⁰³.

Tras esto, en los vv. 375-376, el campesino lo levanta rápidamente por los aires mientras le explica, sin perder el aire burlesco, que esas son las normas del saco. Como se verá a continuación, este dístico se repite de manera muy parecida en *Rapularius I* 422-423 (“*hec est lex sacci, sic eris intus*” *ait.* / *Hoc dicens saccum libravit in aera sursum*), aunque alterando el orden.

Todos estos hechos tienen su correspondencia en *Rapularius I* 415-424:

415 *Hoc miser audito pendentem letus obedit,*
 ut sacci possit utilitate frui.
Exit hic, ast alter festinat ut ingrediatur
 seque trahi sursum postulat; ille negat.
 “*Differ*”, *ait*, “*modicum! Sacci sic non habet ordo,*
 420 *in saccum, socie, non ita venit homo*”
 deponensque caput ad humum talosque supinans
 “*hec est lex sacci, sic eris intus*” *ait.*
 Hoc dicens saccum libravit in aera sursum
 ac in nodoso stipite vinxit eum.

Estos versos siguen muy de cerca los comentados ahora de *Rapularius II*. Sin embargo, a diferencia de ellos, el autor de esta redacción decide comenzar este pasaje describiendo la alegría del ingenuo estudiante por la posibilidad que se le brinda de conocer los poderes del saco. Luego, en los vv. 417-418, el poeta muestra al campesino saliendo del saco, al estudiante intentando entrar y a aquél impidiéndoselo. En los vv. 419-420 el

⁶⁰³ Por otro lado, sobre *Rapularius II* 374 también cf. *supra*, en este mismo apartado, el análisis de *Rapularius II* 350.

campesino le dice que espere un momento, ya que tiene que respetar las normas del saco⁶⁰⁴. Esas normas, como puede verse en el dístico siguiente, conllevan entrar en él de cabeza. Finalmente el autor describe cómo el campesino levanta el saco por los aires y lo deja atado en una rama del árbol.

De esta manera el campesino ha conseguido todos sus objetivos: ha logrado liberarse de su hermano y de sus compinches, ha salido del saco y ha avergonzado al ingenuo estudiante. Sin embargo, todavía quiere darle a éste una última lección. En *Rapularius II* queda recogida en los vv. 377-382 (*insultans rursum pendenti sic ait: "Eya, / in saccum, socie, quomodo venit homo? / Iam, puto, cepisti doctissimus esse sophista: / te tua, ni fallar, experimenta docent. / Ergo sede, donec sapientior efficiaris, / nam vere stultus esse probare modo"*), donde, burlándose de él, le dice que ya ha empezado a ser un sabio doctísimo pues lo sucedido le enseña a no ser tan estúpido. El v. 379 se repite exactamente igual en *Rapularius I* 429, un verso que se comentará a continuación⁶⁰⁵.

El pasaje correspondiente de *Rapularius I* se halla en los vv. 425-440:

425 *Stans igitur cepit sic insultare scolari*
 et derisoris voce locutus ait:
 "Ecce quod optasti, quod quesisti, quod amasti:
 nunc compos voti factus es ipse tui.
 Iam, puto, cepisti doctissimus esse sophista,
 430 *ut toto similis non sit in orbe tibi.*
 O te felicem nimis egregiumque magistrum,
 quem fovet in gremio Phylosophia suo!
 Experior certe quantum modo delicias,
 quem talis sacci claustra beata tenent.
 435 *Phylososfare modo, propone quod hic didicisti,*
 quantumcumque potes, phylososfare modo!
 Utere sorte tua quam toto corde petisti,
 quamque Deus tribuit utere sorte tua!
 Nunc superest ut, pace tua, mea tecta revisam,

⁶⁰⁴ Sobre *Rapularius I* 420 también cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Rapularius II* 350.

⁶⁰⁵ Sobre *Rapularius II* 378 también cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Rapularius II* 350.

Como puede verse, la redacción de *Rapularius I* vuelve a presentar de nuevo diferencias significativas frente a la de *Rapularius II*. Es esta ocasión el campesino se extiende más en su burla y parodia con mayor vehemencia la capacidad de aprender que el estudiante disfruta dentro del saco. En los versos que dan pie a la intervención del campesino, vv. 425-426, ya se distingue claramente que la finalidad de sus palabras va a ser insultar al estudiante y reírse de él.

El campesino comienza su parlamento con los vv. 427-428, diciendo al estudiante que ya ha conseguido lo que tanto ansiaba⁶⁰⁶. Luego le dirige una serie de irónicas alabanzas para burlarse de él. Le dice que ya ha empezado a ser un sabio doctísimo y le califica como un maestro feliz e insigne al que la Filosofía ha acogido en su regazo. El v. 432 tal vez puede estar inspirado en Verg., *Aen.* I 718 (*haeret et interdum gremio foveat inscia Dido*). En los vv. 433-436 el campesino aconseja al estudiante que filosofe todo lo que pueda ahora que ha sido admitido por el claustro del saco. Y, por último, en los vv. 437-440, le insta a que aproveche la oportunidad que Dios le brinda y que tanto había deseado. Él, por su parte, se vuelve a su casa. Para la *iunctura utere sorte tua* el autor puede basarse en Verg., *Aen.* XII 932 (*utere sorte tua. Miseri te si qua parentis*).

Hay que destacar el conocimiento que el autor manifiesta aquí del léxico -por decirlo así- "académico". En estos versos sobresalen, por orden de aparición, los siguientes términos: *scholaris*, *doctus*, *sophista*, *magister*, *Philosophia*, *claustra*, *philosophor* y *disco*. El autor, con estas palabras, además de buscar la parodia del estudiante, confiere una gran comicidad al texto si se tiene en cuenta que es precisamente un campesino el que las usa.

Por otro lado, no puede pasar oculto el mensaje que, a modo de moraleja, se transmite en el final de *Rapularius*: el campesino, por culpa de su ingenuidad, cayó prisionero de su hermano y ha sido el saco el que le ha apartado de su ignorancia. En este

⁶⁰⁶ Sobre *Rapularius I* 428 también cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *Rapularius II* 364.

sentido, por tanto, el saco es efectivamente un instrumento que lleva hacia la sabiduría. Esa misma lección es la que, también gracias al saco, debe aprender el estudiante.

El campesino, después de reírse todo lo que ha querido del estudiante, regresa finalmente a su casa. En *Rapularius II* 383-384 (*hiis dictis ascendit equum, loca deserit illa. / Quique pedes venit, in sua tendit eques*) se apunta que abandona a caballo aquellos lugares⁶⁰⁷. Por lo que ha sucedido, se entiende que se trata del caballo que ha robado al estudiante. De esta manera, la sátira contra el estudiante queda consumada. El v. 384 se repite casi tal cual en el hexámetro del último dístico de *Rapularius I*, vv. 441-442 (*hiis dictis ascendit equum pendentis abique, / et clamans inquit: "Magne sofista, vale!"*), donde el tono satírico es todavía más evidente. En efecto, en estos versos con los que concluye *Rapularius I* se subraya que el caballo es del estudiante y el campesino se despide de él llamándolo burlonamente “gran sabio”.

En *Babio*, obra datada en torno al 1150, también puede existir una crítica al estamento de los clérigos, sin embargo, se trata de una cuestión difícil que debe ser analizada con cierto detenimiento. El protagonista de esta composición, Babión, está casado con Pétula y es el padrastro de Violeta, de la que está enamorado. Las complicaciones se presentan al leer el manuscrito más antiguo que contiene dicha comedia, el *Oxoniensis Bodleianus Digby 53*, de finales del s. XII, donde aparecen diecisiete líneas en prosa a modo de una introducción que Dessì Fulgheri decide incluir en su edición⁶⁰⁸. En este *accessus* se intenta aclarar el contenido de la obra y se explica entonces que Babión es un sacerdote. Merece la pena detenerse en el análisis de esa introducción, de veintiuna líneas en la edición de Dessì Fulgheri, especialmente en las líneas 8-21:

[...] *Babio sacerdos erat, Petula eius*
uxor, Fodius famulus Babionis et Petule. Viola fuit quedam
10 *puella, filia uxoris sacerdotis et non filia Babionis, sed filiastra*
scilicet, quam dilexit Babio et +Fodius+ similiter, neutro sciente.

⁶⁰⁷ Sobre *Rapularius II* 384 también cf. supra el análisis de *Pamphilus* 92 en “Dinero, honor y clases sociales”. LANGOSCH, 1929, p. 102 acaba su edición de *Rapularius II* con el v. 384; por su parte, GATTI, 1998a, p. 372, por las razones que aduce en p. 373, n. al v. 384, añade cuatro versos más.

⁶⁰⁸ Cf. DESSÌ FULGHERI, 1980, p. 242.

Croceus erat quidam miles, dominus ville ubi erat puella, et erat dominus sacerdotis Babionis. Iste Croceus dilexit Violam puellam et voluit eam habere, et sacerdos inde doluit. Fodius habuit rem
 15 *cum muliere sacerdotis, id est cum Petula, et suus dominus, scilicet Babio, nesciebat, sed tamen habebat eum suspectum. Sed Babio nichil inde curam habebat, quia diligebat magis filiam quam matrem et ita tacite, quod nemini volebat dicere et etiam canibus dabat premia ne dicerent (quasi scirent loqui); nec ta-*
 20 *men habuit rem cum ea. Ille vero non audebat dicere, sed tacite dilexit eam. Unde dicit: Me dolor infestat etc.*

Estas palabras son un resumen del comienzo de la comedia y giran lógicamente en torno al protagonista, Babión. En las líneas 8-9 se le presenta como un *sacerdos* que vive con una mujer, Pétula, y con un criado llamado Fodio. En las líneas siguientes se explica que Violeta es hija de Pétula e hijastra de Babión, y que tanto el propio Babión como Fodio están enamorados de ella. Así, en pocas líneas, quedaría ya dibujado el carácter enamorado del clérigo.

A continuación, en las líneas 12-13, se describe al caballero Azafrán, el señor de la villa en la que vive Violeta y, como se dice en las líneas 13-14, también está enamorado de ella, lo que hace sufrir al sacerdote⁶⁰⁹. Pero además, como se añade seguidamente, Pétula es infiel a su marido con el criado Fodio. En las líneas 12, 13 y 15 se utiliza el término *dominus*, una palabra a la que ya no se volverá a recurrir a lo largo de la comedia salvo en el vocativo sincopado *dompne* en los vv. 125 (*dompne meus Croceus, valeas valeantque cohortes!*), 140 (*dompne, sedeto prior plebsque deinde tua*) y 147 (*dompne meus, comede! (Qui agis? Facito, precor, offas!)*)⁶¹⁰. Como se verá a continuación, no será esta la única diferencia significativa entre la comedia y su *accessus* en prosa.

En las líneas 16-18 se narra cómo a Babión no le importa esa falta de fidelidad de Pétula porque ama más a la hija que a la madre. La crítica contra el clérigo adquiere así un

⁶⁰⁹ Se encuentra ya aquí la tradición de poner nombres a los personajes a partir de vegetales -el caballero Azafrán (*crocus*) y la muchacha Violeta (*viola*)- que luego perdurará en los conocidos don Melón y doña Endrina de *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita. Cf. supra “Pervivencia”.

⁶¹⁰ Sobre el uso de *dominus* en *Babio* cf. supra “Terminología referida a los nobles”.

tono más humorístico, que se acentúa cuando se describe su actitud, aunque no ha conseguido consumir su amor, de dar premios a los perros para que no cuenten nada. Finalmente, justo antes de comenzar la comedia, se insiste en destacar las dudas del supuesto sacerdote, que no se atreve a manifestar sus sentimientos y ama a Violeta en silencio.

Algunos estudiosos de la talla de Lida de Malkiel han dado por hecho que la comedia *Babio* trata realmente sobre un “sacerdote amancebado, en amores con la hija de su manceba y burlado por esta última con un sirviente, mientras aquélla escapa con el señor de la villa”⁶¹¹. Sin embargo, la cuestión de que Babión es un sacerdote no está tan clara. La palabra *sacerdos* se utiliza en cinco ocasiones en esta introducción (líneas 8, 10, 13, 14 y 15), y además en el propio título de la comedia del manuscrito *Digby 53 (Incipit liber de Babione sacerdote et Petula uxore eius et de Fodio, famulo Babionis et Petule, et de Viola filia Petule et de Croceo milite)*; pero, al leer la obra, no sólo no vuelve a utilizarse este término, sino que no se encuentra ningún dato más que lleve a pensar que el protagonista tiene tal condición. El propio Dessì Fulgheri explica que este *accessus*, aunque tiene su interés por aparecer recogido solamente en el manuscrito *Digby 53*, se debe probablemente a la propia mano del copista del manuscrito, algo que suele ser habitual en estos casos⁶¹². La diferencia en el uso de la palabra *dominus* apuntada más arriba apoya también la hipótesis de una autoría diferente. Suchomski ya calificaba la información de que Babión fuera un sacerdote como algo incomprensible y, atendiendo al v. 130 (*est bene! Non adeo rusticus est Babio*), propone identificar al protagonista con un campesino⁶¹³. En nuestra opinión, se trata de un campesino que goza de una holgura económica suficiente como mantener a un criado, Fodio, pero que a la vez se encuentra bajo la disciplina de Azafrán.

El hecho de que el *Oxoniensis Bodleianus Digby 53*, a través del *accessus* que aquí se viene comentando, quiera transformar a Babión en un *sacerdos* puede explicarse tal vez gracias a la propia naturaleza del manuscrito. Como señala Dessì Fulgheri, este manuscrito

⁶¹¹ Cf. LIDA DE MALKIEL, 1970, p. 35.

⁶¹² Cf. DESSÌ FULGHERI, 1980, p. 215.

⁶¹³ Cf. SUCHOMSKI, 1975, p. 139, n. 399. Sobre las críticas a Babión como campesino cf. infra “Los campesinos”,

reúne una serie de obras, a modo de antología, de carácter satírico contra la sociedad del momento, donde la comedia *Babio* va precedida por *De monacho quodam adultero*, una obra atribuida a Gualterio Map y dirigida contra el concubinato del clero⁶¹⁴. No sería arriesgado pensar que el copista, a través de su introducción, quisiera dar una nueva finalidad a *Babio*, de la misma manera que, tal como se ha explicado antes, sucede en *De clerecis et rustico* y, como se verá más abajo, ocurre en *De tribus sociis*. El copista del manuscrito *Digby 53* tal vez busca así reorientar la comedia contra el concubinato de los clérigos, pues hasta el papa Gregorio VII (1073-1085) bastantes clérigos del ámbito rural habían estado casados⁶¹⁵.

Por otro lado, dentro de esta comedia hay también otros pasajes relevantes en lo que se refiere a la crítica al clero, en concreto aquéllos que describen la castración de Babión y su marcha a un monasterio. Como se verá, el autor de *Babio* parece aludir con esos versos al famoso sucedido de Pedro Abelardo⁶¹⁶. Una vez que Violeta se ha marchado con Azafrán, Babión quiere volver hacia Pétula, pero ésta le ha dado su corazón a Fodio. Babión trata de acabar con el criado en varias ocasiones pero no lo consigue. En un último intento Babión finge marcharse de viaje otra vez y vuelve a sorprender a los adúlteros. El autor de la comedia explica lo que sucede a continuación en los vv. 441-454:

“(Quo te concludam, dabit entimema sophisma
et quod non falles, tale sophisma feres)”.
“Surge!” “Quis es?” “Babio”. “Quis Babio?” “Vir tuus hic est”.
“Quid facis hic? Fur est! Perdor! Adesto, Fodi!”
445 “Ecce! Quis hic?” “Fur est”. “Babio sum!” “Babio non es.
Mechus es et Fodio pendula membra dabis”.
“Desine, sum Babio!” “Nondum sunt orgia Bachi;
tunc Babio rediet. Mechus es: ausa lues!”
“Lumine fac videas!” “Non est opus addere lumen:
450 id scio corde tenus, Babio nullus adest.
Nunc eris eclipsis. Non ludes amodo ternis:

⁶¹⁴ Cf. DESSÌ FULGHERI, 1980, pp. 145 y 215.

⁶¹⁵ Sobre estos rasgos de la sociedad eclesiástica cf. BLOCH, 2002, pp. 366-367.

cimbala sola dabis, nolo nocere magis”.
“Ve michi! Nunc morior”. “Fur est. Accendite lumen!”
Proh dolor! Est Babio! Stulte vir, unde venis?”

Esta escena probablemente está inspirada en la castración de Pedro Abelardo, que tuvo lugar en torno al año 1117 y que él mismo cuenta en *Historia calamitatum* 7, obra del año 1134⁶¹⁷. Como es sabido, Fulberto, el tío de Eloísa, consiguió sobornar a un criado de confianza de Abelardo para que efectuara la mutilación. El autor de *Babio*, manteniendo el paralelismo, hace que Babión sea castrado por el criado Fodio. La recreación del famoso episodio comienza con los vv. 441-442, donde Fodio realiza un juego de palabras basado en el estudio de Dialéctica, en lo que tanto destacó Pedro Abelardo, diciendo en secreto que el entimema le dará el sofisma con el que podrá “cerrar” a Babión. Estos versos subrayan así la perspectiva humorística con la que debe ser interpretado todo el pasaje.

A continuación el autor introduce un rápido diálogo entre Babión y Pétula, donde ésta, para salir indemne, finge confundir a su marido con un ladrón y pide ayuda a Fodio. En los vv. 445-446 interviene el criado que, siguiendo el juego, llama a Babión adúltero y alude de nuevo a la castración. Bertini señala acertadamente que tanto los vv. 349-356 de *Babio*, donde Fodio hace que confunde a Babión con un ladrón y aprovecha para golpearlo, como estos vv. 445-453, en los que se describe el supuesto error que permite al criado castrar a su amo, están basados en *Geta* 199-205⁶¹⁸. En efecto, en esos versos de la obra de Vidal de Blois el criado Geta comienza a tirar piedras contra Birria pues aparentemente piensa que se trata de una liebre. La semejanza de *Babio* con *Geta* en estos pasajes va más allá del contenido y así *Babio* 351 (*“ultra quam satis est”. “Babio sum; parcite!” “Non es”*) y 445 (*“ecce! Quis hic?” “Fur est”. “Babio sum!” “Babio non es”*) recogen la misma cláusula que *Geta* 201 (*Geta, teneto manus! Tuus est hic Birria”. “Non es”*). Vidal de Blois también da la impresión de aludir a la castración de Pedro Abelardo en *Geta* 409-410 (*sic sum, sic non sum. Pereat dialectica per quam / sic perii penitus! Nunc scio: scire*

⁶¹⁶ Cf. BATE, 1976, p. 8, donde el autor sostiene que la comedia *Babio* debe ser interpretada como una sátira contra Pedro Abelardo ligeramente disimulada. Sobre cómo estas relaciones influyen en la datación de *Babio* cf. supra el estudio de *Babio* en “Análisis de las comedias”.

⁶¹⁷ Sobre Pedro Abelardo cf. GRABMANN, 1980, vol. II, pp. 207-277; y PERNOUD, 1973.

⁶¹⁸ Cf. BERTINI, 1980c, p. 207.

nocet), unos versos que parecen tener relación directa precisamente con *Babio* 187 (*Babio sum, non sum. Perii dudum, loquor atqui*), y *Geta* 457 (*sit logicus quivis; tu, Birria, sis homo semper!*)⁶¹⁹.

En los vv. 447-448 Babi3n intenta in3tilmente que lo reconozcan, pero Fodio afirma que todav3a no se han celebrado las fiestas de Baco a las que su amo se hab3a marchado, por lo que pagar3 su osad3a. De esta manera el autor de *Babio* consigue alargar un poco m3s el suspense, pues el p3blico de la comedia, conocedor en principio de la historia de Pedro Abelardo, puede imaginarse el final que le espera al protagonista. La cl3usula del hex3metro, que tambi3n aparece en los vv. 381 (*vado, Fodi, Soloen, rediturus ad orgia Bachi*) y 383 (*illa quibus redeas tunc fiant orgia Bachi!*) de esta comedia, tal vez se basa en Verg., *Georg.* IV 521 (*inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi*).

El autor de *Babio*, en los vv. 449-452, describe al protagonista pidiendo una luz y a Fodio, aprovechando la supuesta oscuridad, mutilando a su amo. Es interesante destacar aqu3 c3mo el poeta alude a la castraci3n de Babi3n sirvi3ndose de tres im3genes (“eclipse”, “jugar a ternas”, “c3mbalo”) que subrayan una vez la comicidad que persiguen estos versos. La escena de la castraci3n acaba con Babi3n gritando de dolor y su criado fingiendo que todo ha sido un error.

Un poco m3s adelante, en los vv. 471-478, el autor de la comedia introduce un nuevo gui3o a la historia de Pedro Abelardo:

“Currus et auriga michi. Sic ferar ad loca sancta:

facta priora volo claudere fine bono”.

“Tam cito nos linques?” “Doleo vos sero relinqui.

Nam modo malo fugam quam magis arta pati”.

475 *“Fle domus et Petula! Monachus fit Babio: flete!*

(Donec eum revocem, non rediturus eat.)

O frater Babio, quantum michi flendus abibis!

(Hi fletus faciunt gaudia magna michi)”.

⁶¹⁹ Sobre la importancia de estos versos de Vidal de Blois a la hora de establecer la dataci3n de *Geta* cf. supra el estudio de esta obra en “An3lisis de la comedias”.

Pedro Abelardo describe en *Historia calamitatum* 8 cómo, después de la castración ordenada por Fulberto, se marcha por vergüenza al monasterio de Saint-Denis como monje. Aquí, en *Babio*, tras unos absurdos consuelos de Fodio y los desdichados lamentos de Babión por las maldades de su mujer y de su criado, en una clara parodia de la historia de Abelardo, el protagonista actúa de una manera semejante. En los vv. 471-472 Babión pide un carro con auriga para que lo lleve a un monasterio (*loca sancta*), pues, con un arrepentimiento parecido al de Abelardo, quiere dar un final feliz a sus acciones pasadas. Es interesante señalar la posible relación entre el v. 472 y Nigel de Longchamps, *Speculum stultorum* 1898 (*praepositus reddat facta priora mihi*)⁶²⁰. A continuación el autor quiere seguir caracterizando negativamente a Fodio que, con tono burlón, pregunta a su amo sobre su rápida marcha. Babión prefiere la huida a un monasterio antes que seguir sufriendo las maldades de su mujer y su criado. Tras escuchar estas palabras, Fodio continúa su burla y finge tristeza por el hecho de Babión se haga monje (*monachus, frater*). Hay que destacar aquí la posible relación del v. 476 con *Geta* 80 (*est iter ad naves: irrediturus eo*).

Otro ataque a los clérigos se encuentra en la comedia *Alda* de Guillermo de Blois, concretamente en los vv. 223-232, que, debido a su extensión, no se vuelven a reproducir aquí⁶²¹. El criado Espurio, un personaje rudo y avaricioso, quiere persuadir a su amo Pirro de que utilice regalos para lograr el amor de Alda. El criado pone como ejemplo lo que sucede con las ofrendas a los dioses, ya que, sin ellas, resulta imposible que uno puede ganarse su favor. Sin embargo, estas palabras, puestas en boca de un personaje de esa naturaleza, se transforman de alabanza en crítica. Es en este contexto de marcada ironía, tanto por el singular talante del que habla como por la religiosidad de carácter pagano que impregna el pasaje, cuando Espurio describe el poder que tiene el dinero para corromper incluso a los sacerdotes: los templos se alquilan al mejor postor, se vende incluso el pontificado y hasta la gracia puede comprarse. La costumbre de la simonía se convierte, por tanto, en el objeto de crítica de estos versos de Guillermo de Blois.

⁶²⁰ Cf. MOZLEY-RAYMO, 1960.

⁶²¹ Para el análisis de estos versos cf. supra “La omnipotencia del dinero”.

Dentro de las posibles invectivas contra los clérigos, otra comedia en la que hay que detenerse, aunque sea brevemente, es *De tribus sociis*. Atribuida a Godofredo de Vinsauf y datable entre finales del s. XII y comienzos del s. XIII, esta pequeña composición cuenta, según se ha señalado en el resumen del argumento, cómo unos compañeros se burlan de un mercader que había confundido a uno de ellos con un ladrón. Esta obra de veintidós hexámetros dactílicos aparece recogida en veintiocho manuscritos dentro de la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf, aunque de manera autónoma también se encuentra en el *Vaticanus Reginensis 344*, escrita en diez dísticos elegíacos, y en el *Vindobonensis 312*, en veinticinco hexámetros⁶²². De entre todos los manuscritos que contienen la comedia sólo en dos se hace referencia a un título: por un lado, en el *Oxoniensis Laud. Misc. 515*, después de unos extractos de la *Poetria nova*, aparece bajo el nombre de *De tribus clericis*; y por otro, en el *Vaticanus Reginensis 344* se la denomina *De tribus sociis*. No es de extrañar que en un número tan abundante de manuscritos sólo aparezca el título en dos ocasiones, ya que la pieza era interpretada como una parte de la *Poetria nova*.

El problema está en el título que ofrece este manuscrito de Oxford. Como señala Cadoni, no hay ningún elemento en la trama de la comedia que lleve a pensar que los personajes que en ella intervienen sean clérigos, por lo que resulta lógico optar por el título de *De tribus sociis*⁶²³. Quizás puede identificarse a los protagonistas con unos pobres campesinos, ya que en *De tribus sociis* 1 (*tres sumus expense socii pueroque caremus*) y *De tribus sociis* (*ex recensione codicis Vindobonensis 312*) 1 (*tres sumus inpense socii pueroque caremus*) se dice que carecían de criados, y en *De tribus sociis* 12 (*ille, videns inopem, furtum timet et michi verbis*) se describe cómo el mercader confunde a uno de ellos con un ladrón por culpa de su pobreza, algo que se halla también de manera parecida en *De tribus sociis* (*ex recensione codicis Vaticani Reginensis 344*) 11 (*“desine, derisor!” Ego sic derisus ab illo*) y *De tribus sociis* (*ex recensione codicis Vindobonensis 312*) 12 (*hunc ego dum listro, furtum timet et michi longe*).

⁶²² Sobre la tradición manuscrita de *De tribus sociis* cf. CADONI, 1980a, pp. 305-330. Sobre estas cuestiones también cf. supra el estudio de *De tribus sociis* en “Análisis de las comedias”.

⁶²³ Cf. CADONI, 1980a, p. 309, n. 19.

En *De tribus sociis* vuelve a darse la misma situación que ya aparecía antes en *De clericis et rustico* y *Babio*. Los títulos que ofrecen algunos manuscritos no coinciden en ocasiones con los argumentos de las comedias y parecen añadidos del copista con la intención, tal vez, de reconducir la obra hacia una nueva finalidad. En los casos aquí comentados esta nueva intención es la de criticar al estamento de los clérigos. Como puede verse, en las comedias elegíacas, obras escritas básicamente por clérigos, las críticas a su propia clase social existen, pero no son tan numerosas como las dirigidas contra los nobles, los burgueses o los pertenecientes al llamado tercer estado.

Un caso interesante de crítica a los clérigos se encuentra en la comedia *De more medicorum*. En esta obra dirigida contra los médicos y especialmente contra su insaciable sed de riquezas, se encuentran algunas críticas bastante explícitas contra la avaricia de los clérigos⁶²⁴. El autor de *De more medicorum* introduce al final de su obra, fuera ya de la trama, un epílogo de carácter moralizante contra el dinero y la avaricia. Así, en los vv. 309-310 (*psallere presbiteros nummus facit / huius avaritia: psallere nummus amat*), con un juego de palabras entre el canto sagrado y el tintineo de las monedas cuando entrechocan, el autor critica cómo el dinero llega a comprar los rezos de los presbíteros.

Dentro de esta comedia, en los vv. 313-318 (*pontificum nummus delirat ab ordine iuris / prelatusque facit quilibet illud idem. / Huius avaritia fit rusticus ille sacerdos / qui nescit legere, sed bene scit fodere. / Qui fit prelatus, nescit proponere verbum, / sic homines nescit pascere: sciret oves!*), el poeta intercala un nuevo ataque contra los clérigos. En esta ocasión se queja duramente, por un lado, de cómo el dinero hace que los obispos y los presbíteros se aparten de las disposiciones canónicas, y, por otro, de que muchos campesinos, sedientos de riquezas, se ordenen sacerdotes, sabiendo cavar o cuidar ovejas, pero no leer, hablar en público o apacentar a los hombres. Finalmente, en los vv. 329-330 (*huius avaritia delirat religiosus: / dum coacervat opes, est sua lesa fides*), el autor vuelve a insistir en su crítica a la avaricia de los religiosos, pues ésta que les hace abandonar el camino recto y cuantas más riquezas amontonan más pierden su fe.

También hay invectivas contra los clérigos en *De Paulino et Polla*. Al comienzo de esta obra Ricardo de Venosa intercala un parlamento del abogado Fulcón en el que describe el poder del dinero, una cuestión de la que ya se ha tratado. Es en ese contexto cuando Fulcón pronuncia los vv. 121-122 (*presbiteros cantare facit sollempniter, altam / ponit eis mensam, delitiosa parat*), donde explica que el dinero hace que los curas canten solemnemente y les proporciona opíparos banquetes⁶²⁵. Pola le responde a Fulcón que no entiende por qué motivo alaba el dinero si éste produce tantos desórdenes y añade algunos ejemplos. En los vv. 135-136 (*huius avaritia monachus periurus habetur, / iuratus proprium nil retinere sibi*) explica que la avaricia hace que el monje sea un perjuro pues jura que no tiene nada en propiedad. Luego, en vv. 145-146 (*denario sedes maculatur pontificalis, / cum non ex meritis, sed magis ere datur*), pronuncia unas duras palabras contra la simonía pontificia al afirmar que la sede papal es ocupada no por el que reúne los méritos necesarios sino por el que tiene dinero.

Más adelante, Pola empieza hablar de la importancia del honor y en los vv. 389-390 (*tonsuram clericus frustra monachusque cucullam, / arma feret miles religioque crucem*) sostiene que, sin esa cualidad, inútilmente lleva el clérigo la tonsura, el monje la capucha y el religioso la cruz⁶²⁶.

Ricardo de Venosa introduce otros versos de interés para el tema que se está tratando en este apartado en el segundo encuentro entre Fulcón y el anciano Paulino. Son los vv. 599-600 (*unde veniret ei sermones tam sapientes / dicere? Non posset sanius Hugo loqui*). En ellos el abogado se muestra sorprendido de la capacidad retórica de una persona tan simple como Paulino -hasta el punto de pensar que todo es un sueño-, ya que -añade burlonamente- ni el mismo Hugo sería capaz de hablar de una manera tan brillante. Como se viene observando en estas páginas, a excepción de las referencias ya comentadas a Pedro Abelardo en *Babio*, no hay mención concreta de clérigos famosos de la época en el corpus de comedias elegíacas. Sin embargo aquí no está claro a qué maestro de elocuencia alude

⁶²⁴ Para el análisis de los versos de *De more medicorum* que se van a mostrar a continuación también cf. supra “Las críticas más desarrolladas al dinero y a la avaricia”.

⁶²⁵ Para el análisis de estos versos, así como el de los vv. 135-136 y 145-146 que se van a mencionar a continuación, cf. supra “Las críticas más desarrolladas al dinero y a la avaricia”.

⁶²⁶ Para el análisis de estos versos también cf. supra “Los caballeros”.

exactamente, puesto que podría tratarse de Hugo de Cluny, Hugo de San Víctor o Hugo de Bolonia⁶²⁷. Por otro lado hay que señalar la posible relación del v. 599 con Mt. 13, 54 (*unde huic sapientia haec et virtutes?*) y Mc. 6, 2 (*unde huic haec omnia, et quae est sapientia, quae data est illi, et virtutes tales, quae per manus eius efficiuntur?*).

Otro momento a destacar son los vv. 767-768 (*rex sine militibus, presul sine presbiterorum / collegio, soli nomen inane gerunt*), en los que el abogado Fulcón, que está apremiando a Paulino para que se case, manifiesta las amarguras de la soledad: un rey no debe estar aislado de sus caballeros y un obispo de su colegio sacerdotal, pues entonces sólo serán nombres vacíos⁶²⁸.

Dentro de este apartado tiene una singular relevancia la comedia *De uxore cerdonis*. En ella, el *presbiter* o *sacerdos* va a ser objeto de varias críticas, si bien es cierto que, atendiendo a los versos que el autor introduce al final de la obra a modo de moraleja, el propósito de la comedia es, sobre todo, denunciar la avaricia y los afanes de venganza del zapatero. Sin embargo las sátiras contra el sacerdote también van a dejarse notar desde el principio. Así, ya en el v. 16 (*qui deformis erat, dives at ipse tamen*), se presenta al clérigo diciendo de él que, aunque rico, era feo.

El sacerdote se va a enamorar de la mujer del zapatero. En los vv. 31-32 (*presbiter officium non exercere valebat: / cura sibi nulla ni mulieris erat*) Jacobo de Benevento afirma que el sacerdote ya no tiene pensamientos para ninguna otra cosa y que, en consecuencia, llega incluso a dejar de ejercer su ministerio.

A continuación, en los vv. 33-38 (*insompnes noctes omnes vesanus agebat / nec cibis aut potus proficiebat ei. / tabida iam macies eius tenuaverat artus; / turpior efficitur quam solet esse miser. / Tunc secum dixit: "Sum turpis et illa venusta: / spernere deformes femina pulchra solet*), el autor vuelve a subrayar la fealdad del presbítero, que ahora se ve acentuada tanto por las noches de insomnio y por la falta de comida y bebida, provocadas por su mal de amor, como por el hecho de que su pretendida es una mujer de gran belleza.

⁶²⁷ Sobre las diferentes hipótesis cf. PITTALUGA, 1986, p. 169, n. al v. 600.

En el v. 35 tal vez puede descubrirse la influencia de Ov., *Epist.* 11, 29 (*fugerat ore color, macies adduxerat artus*).

Para conquistar a la mujer del zapatero, el sacerdote decide entonces acudir a una alcahueta, a la que promete -y acto seguido, cumple- un alto pago en los vv. 61-65 (*presbiter*: “*Absit! -ait- Sed erunt mea singula vestra, / dummodo vota mea perficiantur, anus. / Fastus inest illi qui non compensat amici / officium merito nec sibi gratus erit.*” / *Hec cum dixisset, tribuit sibi dona sacerdos*). Tal comportamiento en un presbítero resulta evidentemente escandaloso. La apertura del v. 63 también puede ser un eco ovidiano, en concreto de *Fast.* I 419 (*fastus inest pulchris sequiturque superbia formam*).

En los vv. 203-208 (“*quid gemis?*” -*inquit anus*- “*Vis pro muliere perire? / Confundis corpus ipse gemendo tuum. / Insensate! Vides quia premia nulla lucraris, / detrimenta tui corporis ipse facis. / Tu dampnum dampnis et sumptum sumptibus addis; / corripis alterius, corripe facta tua!*”) la alcahueta recrimina al clérigo su insistencia con unas palabras que sorprenden por su dureza: le llama insensato, le dice que con su actitud pone en peligro su propia salud y que lo único que consigue son más daños y más gastos, y le insta a que vuelva a sus asuntos. Los versos tienen un claro carácter burlesco ya que muestran un cierto “mundo al revés”. En efecto, lo propio sería que el sacerdote dirigiera este “sermón” a la alcahueta y no a la inversa, como aquí sucede.

El clérigo vuelve a quedar en evidencia cuando en los vv. 217-218 (“*si pro muneribus consenserit...*” -*inquit amator*- / “*sum valde dives: omnia tolle mea*”) y 223-226 (*tolle, precor, censum pretiosaque tegmina tolle / et quecumque vides que sibi grata forent. / Preterea queso pro me quod tu lacrimaris / atque pias donis his superadde preces*) le pide a la alcahueta que, para persuadir a la mujer y lograr así su consentimiento, le lleve todas sus riquezas, que son muchas dado que él es rico⁶²⁹.

⁶²⁸ Para el análisis de estos versos también cf. supra “Reyes y príncipes”.

⁶²⁹ Para el análisis de estos versos también cf. supra “La omnipotencia del dinero”.

Esta nueva estratagema surte efecto. Cuando la anciana vuelve para comunicarle al presbítero la buena noticia del consentimiento de la mujer y para pedirle una generosa recompensa, Jacobo de Benevento introduce los vv. 295-302:

295 *Presbiter expectat felicia gaudia vanus:*
 longior est anno quelibet hora sibi.
 Tunc anui dixit: "Bene compensabo laborem
 servitiumque tuum premia digna feret.
 Est concessa salus quoniam per te michi, mater,
300 *respondere tibi pro meritis teneor.*
 Tu me salvasti, tu me michi restituisti:
 servus vester ero dum michi vita comes."

Estos versos vuelven a poner de manifiesto los desórdenes morales del sacerdote. Se le retrata esperando ansiosamente sus placeres y se le tacha de frívolo (*vanus*). En los vv. 297-301 el sacerdote promete a la alcahueta premiarla por los grandes servicios que le ha prestado y le asegura que le ha devuelto la salud. Resulta todavía más satírico el v. 302 en el que el presbítero se compromete a ser el siervo de la anciana durante toda su vida.

La mujer pretendida le cuenta a su marido las intenciones del sacerdote. El zapatero entonces, en los vv. 313-318 (*dignum censetur quod penam sentiat ille, / qui cupit alterius commaculare thorum; / dedecus inferre voluit michi presbiter, inde / dedecorosus erit: nollet amasse miser! / Insiapiens nescit quantum lucretur amando; / heu, quantum dampni fert amor illicitus!*), pronuncia unas muy contundentes palabras contra el presbítero y, calificándolo de desgraciado (*miser*) y de insensato (*insapiens*), garantiza que experimentará los daños que conlleva un amor ilícito.

En seguida el zapatero dice a su mujer que, cuando él los sorprenda antes de acostarse juntos, le diga al sacerdote que se oculte dentro del odre lleno de estiércol que ha preparado. El zapatero en los vv. 361-366 (*ingressum vegetem non permittemus abire, / prebuerit nobis munera multa nisi. / Quod si noluerit, manibus post terga revinctis, / dimittam nudum plebe vidente reum. / Et sic eius amor pariet sibi dedecus ingens: / derisus cunctis stultus amator erit*) afirma que sólo dejarán salir al sacerdote del odre a cambio de

muchos regalos, y, si no, lo sacarán a la calle desnudo para que lo vea todo el mundo y pierda su honor⁶³⁰. Jacobo de Benevento tal vez toma la *iunctura manibus post terga* de Ov., Am. I 2, 31 (*Mens Bona ducetur manibus post terga retortis*), pues aparece en la misma posición del hexámetro.

A continuación detalla el proceder inmoral del sacerdote. En los vv. 373-378 (*inque domum properans intrat mulieris amate / et claudit post se firmiter ipse fores. / Inde dat amplexus optataque basia iungit / atque vicem geminat nec satiatur eis. / Instat ceu lepori capto canis acrius audax, / qui cupit effugere, non tamen ipse potest*) describe cómo el presbítero entra en la casa de la mujer y equipara su actuación con la de un perro que se lanza sobre una liebre. En los vv. 383-386 (*haud secus accipitris que subiacet unguibus ales / palpitat atque fugam non habet unde petat. / Et sic ore lupi captus mitissimus agnus / subsistit; contra vis sibi nulla datur*), siguiendo con las semejanzas animales, compara al clérigo con un ave rapaz y con un lobo en el momento de capturar a su presa.

Los planes del zapatero y su mujer no se cumplen cómo ellos habían previsto. En los vv. 391-394 (*respondere nequit mulier, set presbiter illi / respondit dicens: "Sustineas modicum! / semino namque tuo nunc gratum semen in agro; / me non impideas vocibus ergo tuis!*), cuando el marido llama a la puerta con el afán de sorprender al sacerdote, éste le responde que espere un poco y añade, con aire procaz, que está sembrando en su campo.

En los vv. 397-398 (*per totam noctem tenuit tunc presbiter illam / gaudet et in bello succubuisse thori*) se especifica que el sacerdote estuvo con la mujer durante toda la noche. Esa misma apertura de hexámetro puede verse en *De Paulino et Polla* 993 (*per totam noctem medio fecisque lutique*)⁶³¹. Por último, a la mañana siguiente, vv. 405-410 (*pertimuit viso qui mox animoque resumpto / accedens tetigit letus et inquit ei: / "Sit tibi grata dies! Pro me mala sustinuisti / nocte quidem multa: gratia vestra fuit. / Multum vestra michi bonitas modo fecit honoris: / grates reddo tibi, dulcis amice; vale!"*), el presbítero se atreve a darle los buenos días al zapatero e incluso, con una actitud de exagerado descaro, le manifiesta su agradecimiento.

⁶³⁰ Para el análisis de *De uxore cerdonis* 361-362 cf. supra "La ambición desmedida de riquezas".

Como ha podido verse a lo largo de estas páginas, el número de ataques y parodias contra los clérigos es abundante, aunque, en conjunto, es menor que los que reciben los nobles. Este hecho se debe fundamentalmente a que son los propios *clerici*, en el sentido amplio del término, los que normalmente escriben este tipo de composiciones y tienen ciertas reticencias a introducir invectivas contra su propia clase social, si bien existen frecuentes salvedades. Dentro del corpus, las mayores críticas contra los clérigos se hallan en *Rapularius I*, *De uxore cerdonis*, *Rapularius II* y *Babio*. Hay que hacer notar que los ataques no suelen ir dirigidos contra los monjes, sino contra los *clerici vagantes* y contra el clero secular. El objeto de las críticas suele ser habitualmente el exagerado afán de riquezas, la falta de castidad y la ingenuidad de su carácter.

⁶³¹ Para el análisis de este verso cf. infra “Los juristas”.

4. LA CRÍTICA A LAS NUEVAS CLASES PROFESIONALES

El sólido esquema de estamentos sociales de la época feudal poco a poco se fue viendo alterado. Los cambios que se produjeron en torno al s. XII fueron tan diversos y tan profundos que modificaron la antigua sociedad trifuncional de *bellatores*, *oratores* y *laboratores*. Como se verá más adelante, el auge económico del s. XII llevó consigo la aparición de una nueva clase social procedente del tercer estado, la burguesía, que provocó una honda transformación en el sistema⁶³². Así, algunos mercaderes y artesanos ampliaron hasta tal punto sus ganancias que pronto empezaron a rivalizar con los nobles y los clérigos. El dinero se convirtió por tanto en uno de los principales agentes del cambio, lo que ocasionó un sinnúmero de críticas entre las que destacaron las de algunos clérigos defensores de la antigua estabilidad social. Así se puede ver, por ejemplo, en los obispos Gerardo de Cambray o Adalberón de Laon que, ya entre los años 1024-1031, argumentaron detalladamente cómo la estructura trifuncional era, en definitiva, un reflejo del orden celeste y que, en consecuencia, debía permanecer inalterable⁶³³. Es en este contexto de animadversión hacia el dinero donde se encuadran los ataques ya estudiados que contra él y contra la avaricia se recogen en numerosos versos de las comedias elegíacas⁶³⁴.

El dinero y la burguesía se concentraron en las ciudades, auténtico símbolo de lo que Haskins denominó el renacimiento del s. XII⁶³⁵. El progreso económico, las mejoras de las vías de comunicación y por lo tanto del comercio, el aumento demográfico, los avances técnicos, etc. tuvieron como centro la ciudad. Pero conjuntamente con todos estos factores, hay que tener en cuenta el profundo cambio de mentalidad que se produjo en ese momento. La visión del hombre, la filosofía y la teología, la ciencia, el mundo del saber en definitiva, experimentaron también esa revolución. Hasta el s. XI las escuelas monásticas habían tenido todo el protagonismo en la conservación y difusión de la cultura. En efecto, hasta ese

⁶³² Cf. infra “La crítica a los burgueses”.

⁶³³ Cf. DUBY, 1983, especialmente pp. 61-65 y 79-84.

⁶³⁴ Cf. supra “La crítica al dinero y a la avaricia”.

⁶³⁵ Cf. HASKINS, 1955. Sobre el desarrollo económico de la sociedad urbana en la Baja Edad Media cf. SABATÉ CURULL, 2002.

momento, gracias a una silenciosa labor de siglos, los monasterios habían logrado salvaguardar el saber en forma de libros escritos en latín y, evidentemente, asequibles a un número muy reducido de personas.

Sin embargo, a partir del s. XII el mundo de la cultura dio un giro importantísimo hacia las escuelas urbanas, que ya existían antes pero que ahora experimentan un apogeo extraordinario⁶³⁶. La mayor parte de estas escuelas estaban a cargo del obispo, por lo que recibían el nombre de catedralicias o episcopales. El conocimiento se va a trasladar así de los monasterios a las ciudades. Son varias las causas destacables a la hora de explicar este decisivo transvase⁶³⁷. En primer lugar, esta pujanza económica del mundo urbano de la que aquí se viene hablando, que favoreció que las sedes catedralicias, con el obispo a la cabeza, cobraran un nuevo vigor frente a las sedes monásticas. De esta forma, por ejemplo, los talleres de la abadía de Saint Denis se trasladaron a la ciudad de Chartres hacia 1150. Pero conjuntamente con este factor, también hay que tener en cuenta un cambio nada superficial en la historia de las mentalidades, originado hacia el año 1100 y que se potenciará desde ese momento. Como consecuencia de las Cruzadas, la estancia en Tierra Santa hizo que se extendiera la lectura del Nuevo Testamento frente al Antiguo y logró que aumentaran los estudios teológicos sobre la humanidad de Cristo y sobre la misión de evangelizar a la sociedad, que, en pleno siglo XII, se concentraba fundamentalmente en las ciudades. Estas inquietudes evangelizadoras acabarían desembocando posteriormente en las órdenes mendicantes. Para llevar a cabo esa misión se procuró además una esmerada formación cultural, filosófica y teológica de los nuevos predicadores, todo lo cual repercutió en el florecimiento de las escuelas urbanas y en el estudio del mundo clásico. Es la época del afán de saber que puede verse, por ejemplo, en el *Didascalicon* de Hugo de San Víctor⁶³⁸. Este auge del conocimiento se hizo notar también tanto en el mundo artístico como en el ámbito técnico, dando lugar, por ejemplo, a la construcción de las catedrales, verdadero icono de este periodo.

⁶³⁶ Sobre las escuelas urbanas en el renacimiento del s. XII cf. SOTO RÁBANOS, 2000.

⁶³⁷ Cf. DUBY, 1998, pp. 62-67.

⁶³⁸ Sobre esta obra cf. MUÑOZ GAMERO-ARRIBAS HERNÁEZ, 2011.

En poco tiempo las escuelas urbanas se convirtieron en un renovado foco de pensamiento y acabaron siendo el inicio de los “estudios generales” y, por lo tanto, de las primeras universidades⁶³⁹. Fue en el entorno de estas instituciones donde empezaron a surgir unas élites del saber que paulatinamente fueron adquiriendo conciencia de sí mismas y de la influencia que podían ejercer en la sociedad. Entre estas personas especialmente preparadas se encontraban los juristas y los médicos, que, como se verá a lo largo de este apartado, fueron objeto de numerosas críticas en las comedias elegíacas. Para valorar correctamente las invectivas que estas composiciones medievales dirigieron contra estos colectivos, es necesario analizar con cierto detenimiento el origen y la repercusión de estos nuevos grupos sociales, a los que Le Goff se refería -de una manera voluntariamente anacrónica- como “intelectuales” y Verger como “gentes del saber”⁶⁴⁰.

Los estudiantes de estas primeras universidades eran clérigos, por lo que dependían del obispo, que delegaba esta función directiva en la persona del canciller. Paulatinamente y tras numerosas disputas, a lo largo del siglo XIII las universidades fueron consiguiendo una mayor autonomía respecto al poder episcopal⁶⁴¹. Con todo, las luchas para hacerse con el control de estas prestigiosas instituciones por parte de seglares y religiosos, especialmente de las órdenes mendicantes, nunca cesaron del todo. Entre los alumnos iba aumentando cada vez más la cifra de laicos. Precisamente eran los juristas, seguidos muy de cerca por los médicos, los que estaban al frente de este proceso de secularización, pero, al final de la Edad Media, el número de religiosos entre ellos era todavía alto.

No resulta fácil rastrear la procedencia social de estas gentes del saber, ya que no se debe conceder una preponderancia absoluta a las fuentes documentales, pues lógicamente son los más poderosos los que tenían mayores probabilidades de aparecer en ellas, tanto con su propio nombre como pertenecientes a familias de una especial notoriedad⁶⁴². En el

⁶³⁹ Sobre la universidad en la Edad Media cf. especialmente RASHDALL, 1997; VERGER, 1973; y COBBAN, 1975.

⁶⁴⁰ Cf. LE GOFF, 1986 y VERGER, 2001.

⁶⁴¹ Así, por ejemplo, gracias a la intervención de los diferentes papas y del colegio cardenalicio, París consiguió su independencia en 1231, Oxford en 1240, Bolonia en 1278, etc. Para una visión general sobre todas estas cuestiones cf. LE GOFF, 1986, pp. 71-77 y 99-105.

⁶⁴² Sobre el origen de los hombres del saber y su incorporación a la vida social cf. especialmente VERGER, 2001, p. 203-222.

complejo origen de este nuevo colectivo es importante diferenciar dos movimientos. En primer lugar, un ascenso vertical llevado a cabo gracias a la vía del saber, incluso para los desfavorecidos económicamente. La pretensión de que los estudios estuvieran al alcance también de los pobres poco a poco fue dejando de ser una posibilidad irreal, tal como demuestran algunos reglamentos universitarios y otros documentos oficiales, aunque no faltó la oposición de muchas autoridades que veían peligrar su poder. En segundo lugar, un movimiento horizontal de algunos nobles y burgueses hacia estos nuevos valores en alza en un contexto de importantes transformaciones sociales y económicas. En los países mediterráneos, que gozaban de mayor número de ciudades y de un mayor desarrollo de las escuelas, la posibilidad de ascenso a través de la vía del conocimiento era más asequible. Sin embargo, en los países de Europa central, la oportunidad de acceder al mundo del poder o de la cultura estuvo durante mucho más tiempo ligado a las clases dominantes. En cualquier caso, gracias al estudio, el camino a los estamentos más altos de la sociedad quedaba entreabierto, especialmente si se contaba con el apoyo de un poderoso, la protección, por ejemplo, de un familiar perteneciente al clero o de un rico comerciante.

Como ya se ha dicho, entre estas nuevas gentes del saber destacaron los juristas y los médicos, colectivos contra los que las comedias elegíacas lanzaron sus ataques de una manera especial. Estas disciplinas, las de Derecho y Medicina, gozaban de un importante renombre no sólo en la sociedad sino también dentro de la institución universitaria, aunque en ningún caso pudieron igualar el prestigio de la Teología. En efecto, para lograr completar todos estos estudios se requerían muchos años de intenso trabajo. Aunque la organización de los saberes cambiaba en función de la universidad y de la época, el aprendizaje de un alumno solía comenzar en torno a los catorce años en la Facultad de Artes, lugar destinado a proporcionar los rudimentos básicos para la vida universitaria. Aquí el alumno realizaba el Bachillerato de Artes, basado en el *Trivium* (Gramática, Retórica y Dialéctica) y el *Quadrivium* (Aritmética, Música, Geometría y Astronomía), y a continuación podía completar sus estudios con el Magisterio de Artes, una etapa que culminaba en torno a los veinte años⁶⁴³. La Facultad de Artes, con el paso del tiempo, dejó de ser simplemente un mero camino preparatorio para acabar convirtiéndose, en el s. XIII,

en una facultad autónoma centrada fundamentalmente en cuestiones filosóficas⁶⁴⁴. Al acabar los estudios de las artes liberales, los alumnos podían acometer ya las disciplinas específicas de Derecho y Medicina, que se estudiaban entre los veinte y veinticinco años, y de Teología, donde no podía obtenerse el doctorado antes de los treinta y cinco años.

Los autores de las comedias elegíacas, pertenecientes también a estas élites del conocimiento, no dejaron pasar la oportunidad de burlarse de este entorno que les rodeaba, especialmente de los juristas y de los médicos, ya como divertimento, ya por unos motivos más profundos como la alteración de la estabilidad social que provocaba la aparición de estas nuevas clases sociales. De la misma manera que el dinero generaba el nacimiento de una poderosa burguesía, el conocimiento era la causa de que surgieran gentes igualmente influyentes. Tanto unos como otros perturbaban el orden de una sociedad trifuncional, con la consiguiente pérdida de poder por parte de los que tradicionalmente lo habían ostentado.

El prestigio de estas nuevas gentes del saber cada vez aumentaba más. Los clérigos de las escuelas urbanas comenzaban a tener una conciencia de grupo y buscaban diferenciarse del resto del clero⁶⁴⁵. Para denominarse a sí mismos empezaron a usar términos como *scolares*, *magistri* o *philosophi*. Cada vez eran más las personas que, movidas por la ambición de formar parte de las clases altas, se aventuraban a recorrer ese camino de ascenso social en el que se había transformado el conocimiento. Así, poco a poco, los graduados, gracias también a sus relaciones con el mundo del poder y a la ayuda económica propia o proveniente de algún mecenazgo, fueron ocupando los puestos importantes a través de las diferentes profesiones liberales. Su influencia fue haciéndose notar en el mundo urbano, donde ocupaban los puntos neurálgicos: escuelas, catedrales, castillos, palacios, edificios públicos, ayuntamientos, etc. Las gentes del saber surgieron por tanto ligadas a las ciudades⁶⁴⁶. Francia especialmente se convirtió en el gran centro de la cultura: Chartres, Laon, Reims, Orléans y, por encima de todas estas ciudades, París, que para muchos encarnaba lo más excelso, la Jerusalén del saber, y para otros, como Jacobo de

⁶⁴³ Para un esquema general sobre el alumnado en la universidad medieval cf. LE GOFF, 1986, pp. 79-80, y CLARAMUNT RODRÍGUEZ, 2000, pp. 133-136.

⁶⁴⁴ Cf. VERGER, 1973, pp. 59-60.

⁶⁴⁵ Cf. VERGER, 2001, pp. 237-244.

⁶⁴⁶ Cf. LE GOFF, 1986, pp. 25 ss.

Vitry, la Nueva Babilonia⁶⁴⁷. En cualquier caso, todos los que quisieron progresar, ya fuera en el ámbito cultural, económico o de poder, tuvieron que emigrar a las ciudades.

El acercamiento entre el mundo de la nobleza y estas nuevas clases sociales fue mutuo. Muchos nobles se reorientaron hacia la vida de los estudios, principalmente de Derecho. Por su parte, muchos hombres del saber tendieron hacia la nobleza, pues importaba más el cargo y posición que desempeñaban que la antigüedad de su linaje. De esta manera, las diferencias entre unos y otros disminuyeron. Como señala Verger, esta correspondencia entre el mundo del saber y el de la nobleza se puso de manifiesto, por ejemplo, en algunos actos académicos⁶⁴⁸. Al frente de estas ceremonias, por delante de cualquier noble, siempre estaban los rectores de la universidad y los doctores en Derecho y Teología; luego se situaban los graduados en Derecho y la gran nobleza; y finalmente, junto con la pequeña nobleza, los graduados menores y los de Artes Liberales y Medicina. Asimismo, las ceremonias solemnes que acompañaban al doctorado denotaban una semejanza significativa con los procedimientos de una investidura feudal o de armar caballero. Lo que subyace en definitiva detrás de estas manifestaciones es la nueva *auctoritas* del saber, especialmente del teológico y jurídico.

4.1. Terminología referida a las nuevas clases profesionales

A continuación, siguiendo el proceder habitual de este trabajo, se incluye la terminología más específica de las dos nuevas clases profesionales más importantes, los juristas y los médicos, que aparece en el corpus de comedias elegíacas. Se ha decidido hacer un análisis diferenciando el ámbito de los juristas del de los médicos, con el fin de ver con mayor claridad cuál es el campo más criticado por una comedia u otra, aunque no hay que perder la perspectiva global de los conocimientos que poseían los autores de estas comedias acerca de estos nuevos ámbitos del saber en su conjunto. Una vez más la clasificación de los términos aquí expuestos se hace, dentro de cada apartado, atendiendo a su pertenencia al plano nominal, adjetival y verbal.

⁶⁴⁷ Cf. DUBY, 1983, pp. 426-427.

⁶⁴⁸ Cf. VERGER, 2001, pp. 231-237.

a) Terminología referida a los juristas

Dentro de este apartado, en el plano de los sustantivos destacan:

Arbiter: *Aulularia* 773, 774 y 789; y *De tribus puellis* 70.

Arbitrium: *Pamphilus* 366; *Rapularius I* 30; *Aulularia* 62 y 775; *De Afra et Milone* 16 y 255; y *De Paulino et Polla* 544.

Causidicus⁶⁴⁹: *De Lombardo et lumaca* 52; *De more medicorum* 277; y *De Paulino et Polla* 167, 285 y 454.

Confessio: *De Paulino et Polla* 273.

Crimen: *De nuntio sagaci* 90; *Pamphilus* 298, 336, 362, 420, 474, 532, 606, 741 y 743; *Rapularius I* 314 y 328; *Geta* 121 y 124; *Aulularia* 20 y 558; *Babio* 318; *De Afra et Milone* 65, 75, 77, 108, 140, 189, 210 y 229; *Alda* 83, 364, 527, 529, 560 y 562; *Lidia* 151; *Baucis et Traso* 114, 132 y 148; *Miles gloriosus* 337; *De mercatore* 25, 28, 30, 32, 37, 41 y 42; *De more medicorum* 263; *De Paulino et Polla* 83, 264, 658, 995 y 1005; y *De uxore cerdonis* 131, 148 (dos veces), 242, 251, 339, 343, 345, 368, 425, 431 y 432.

Culpa: *De nuntio sagaci* 216; *Pamphilus* 194, 704, 720, 746 y 751; *Aulularia* 21 y 130; *De Afra et Milone* 76, 80, 137, 233 y 245; *Alda* 26, 85 y 565; *Lidia* 553; *Miles gloriosus* 148; *De mercatore* 28; *De more medicorum* 115; y *De Paulino et Polla* 657

Fas: *De nuntio sagaci* 241, 269, 300, 306 y 376; *Rapularius II* 329; *Babio* 39 y 436; *Lidia* 184; y *De more medicorum* 180 y 322.

⁶⁴⁹ Sobre el uso de la palabra *causidicus* en el corpus de comedias elegíacas cf. infra el análisis de *De Lombardo et lumaca* 52 en “Los juristas”.

Iudex: *De Afra et Milone* 164; *Miles gloriosus* 153; *De tribus puellis* 27; *De more medicorum* 321; y *De Paulino et Polla* 14, 137, 1121 y 1137.

Iudicium: *Pamphilus* 705; *Aulularia* 774; *Babio* 247; *De tribus puellis* 28, 64, 65, 73, 105 y 106; y *De Paulino et Polla* 1029.

Iurgium: *Pamphilus* 174; *Geta* 301 y 527; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 113; *Alda* 9; *De tribus puellis* 63 y 64; y *De Paulino et Polla* 242, 252, 830 y 886.

Ius⁶⁵⁰: *Pamphilus* 214, 277, 306, 346, 399, 536 y 766; *Rapularius I* 68; *Aulularia* 314, 516, 732 y 776; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 118; *De Afra et Milone* 93, 106, 166, 192, 195, 226 y 245; *Lidia* 129 y 156; *De mercatore* 62; *De tribus puellis* 65; *De more medicorum* 300 y 313; *Asinarius* 112 y 209; y *De Paulino et Polla* 114, 239, 441, 512, 611, 711, 932, 1035, 1090, 1094, 1105, 1106, 1108 y 1137.

Iustitia: *De Afra et Milone* 225; *Baucis et Traso* 175⁶⁵¹; *De more medicorum* 300, 320 y 322; y *De Paulino et Polla* 1102.

Lex: *Pamphilus* 306; *Rapularius I* 63 y 422; *Aulularia* 78, 162 y 221; *Babio* 267, 268 y 461; *De Afra et Milone* 29, 32 y 225; *Alda* 12, 147, 148 y 458; *Lidia* 130, 134 y 339; *Baucis et Traso* 144; *Miles gloriosus* 302 (dos veces); *De mercatore* 57 y 88; *De tribus puellis* 160; *De tribus sociis* 2; *De tribus sociis (ex recensione codicis Vaticanus Reginensis 344)* 1; *De tribus sociis (ex recensione codicis Vindobonensis 312)* 2; *De more medicorum* 321; y *De Paulino et Polla* 200, 274, 371, 601, 612, 933, 1091, 1092, 1093 y 1096.

Lis: *Pamphilus* 630, 632, 636, 691 y 747; *Geta* 10; *Aulularia* 377 (dos veces), 758, 773 y 792; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 110; *Alda* 318; *Miles gloriosus* 271; y *De tribus puellis* 25.

⁶⁵⁰ Los casos aquí citados utilizan el término en el sentido habitual de “derecho” y no de “caldo”, como se halla en *Alda* 312 (*hesterni iuris atque aliunde dati*). Para el análisis de este verso cf. supra “La ambición desmedida de riquezas”.

⁶⁵¹ ORLANDI, 1980, edita *iusticia (exoritur sermo, fit iusticie sonus ingens)*.

Litigium: *De Afra et Milone* 208.

Nefas: *Aulularia* 276; *Lidia* 98 y 184; y *De more medicorum* 180 y 322.

Nex: *Pamphilus* 569 y 642; *Babio* 168, 264 y 426; *De Afra et Milone* 182; *Asinarius* 236 y 398; *De Paulino et Polla* 198 y 662; y *De uxore cerdonis* 352.

Patronus: *De Paulino et Polla* 114.

Poenā: *De nuntio sagaci* 211, 329, 361 y 375; *Pamphilus* 386, 701 y 702; *Rapularius I* 94; *Geta* 114 y 163; *Aulularia* 714, 754 y 764; *Babio* 72; *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria* 112 y 113; *De Afra et Milone* 134 y 189; *Baucis et Traso* 53, 111, 181 y 200; *De more medicorum* 220; *De Paulino et Polla* 82, 266, 626, 1080, 1083, 1085 y 1107; y *De uxore cerdonis* 23, 24, 25, 27, 48, 98, 102, 134, 195, 196, 197 y 313.

Praetor: *De Paulino et Polla* 1079, 1087, 1089, 1105 y 1133.

Reatus: *De Afra et Milone* 75, 153 y 223; y *De mercatore* 35.

Reus⁶⁵²: *De nuntio sagaci* 306; *Pamphilus* 90, 701, 706 y 722; *Rapularius II* 222 y 306; *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria* 186; *De Afra et Milone* 233; *Alda* 218; *Baucis et Traso* 200; *Miles gloriosus* 28 y 352; *De Paulino et Polla* 138 y 935; y *De uxore cerdonis* 335 y 364.

Sanctio: *Rapularius I* 63.

Scelus: *De nuntio sagaci* 264, 336 y 348; *Pamphilus* 385, 529, 538, 605, 688, 709 y 739; *De Lombardo et lumaca* 8; *Geta* 305; *Aulularia* 714; *Babio* 305 y 306; *De Afra et*

⁶⁵² Aunque en latín clásico el término *reus* tiene el valor únicamente de “acusado”, sin embargo, en esta época, se utiliza también con el significado de “culpable”.

Milone 84, 85, 120 y 221; *Alda* 219 y 220; *Lidia* 40, 148 y 473; *Baucis et Traso* 129 (dos veces), 172 y 258; *De Paulino et Polla* 1082 y 1101; y *De uxore cerdonis* 152 y 336.

Testis: *De nuntio sagaci* 190; *Rapularius II* 42 y 120; *Rapularius I* 85 y 300; *Geta* 389; *Aulularia* 368; *Babio* 483; *De Afra et Milone* 153; *Lidia* 417; *Miles gloriosus* 102 y 191; *De mercatore* 4 y 23; *De tribus puellis* 129; *De more medicorum* 323; *Asinarius* 237; y *De Paulino et Polla* 139, 455 y 485.

Tribunal: *De Paulino et Polla* 1087.

Dentro de los adjetivos hay que señalar:

Aequus⁶⁵³: *De nuntio sagaci* 230 y 231; *Pamphilus* 705; *De Lombardo et lumaca* 21 y 25; *Rapularius II* 213; *Aulularia* 14, 121, 261 (dos veces) y 277; *Babio* 355; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 22; *De Afra et Milone* 135; *Alda* 160; y *De Paulino et Polla* 137 y 560.

Culpabilis: *Pamphilus* 715.

Impunis⁶⁵⁴: *Rapularius II* 226; *Rapularius I* 256; *Aulularia* 712; *Lidia* 303; *Baucis et Traso* 162; y *De Paulino et Polla* 1101.

Impunitus: *De Paulino et Polla* 445.

Inconfessus: *Pamphilus* 569; *De Lombardo et lumaca* línea (del apéndice en prosa) 19; y *De Paulino et Polla* 663.

Iniquus⁶⁵⁵: *Pamphilus* 385 y 617; *Rapularius II* 227; *Geta* 107 y 122; *Aulularia* 29, 277, 331, 503, 575 y 643; *De Afra et Milone* 82; *De more medicorum* 323; *Asinarius* 31 y 93; *De Paulino et Polla* 65, 201, 253, 387, 617, 652, 943 y 953; y *De uxore cerdonis* 399.

⁶⁵³ En *Babio* 355 y *De Paulino et Polla* 560 se trata del adverbio *aeque*.

⁶⁵⁴ En todos los casos se trata del adverbio *impune*.

⁶⁵⁵ En *De more medicorum* 323 se trata del adverbio *inique*.

Iniustus⁶⁵⁶: *Pamphilus* 741; *De Afra et Milone* 78; y *De more medicorum* 303.

Insons: *De Afra et Milone* 209; y *De more medicorum* 305.

Iudicialis: *De Afra et Milone* 170 y 226.

Iustus⁶⁵⁷: *De nuntio sagaci* 264; *Pamphilus* 9, 46, 89 y 193; *Rapularius I* 307; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 129 y 185; *Alda* 100; *Miles gloriosus* 46; *De more medicorum* 89, 133 y 303; *Asinarius* 17; *De Paulino et Polla* 514, 515 626, 947 y 1121; y *De uxore cerdonis* 253.

Legalis: *De Afra et Milone* 195.

Legitimus⁶⁵⁸: *Pamphilus* 474; *Aulularia* 322; *De Afra et Milone* 28; *Asinarius* 169; y *De Paulino et Polla* 340 y 1005.

Litigiosus: *Pamphilus* 138; y *De Paulino et Polla* 114, 840 y 868.

Sceleratus⁶⁵⁹: *Rapularius II* 271.

Scelerosus: *De more medicorum* 338.

Scelestus: *Rapularius I* 323.

Sons: *De more medicorum* 305; y *De uxore cerdonis* 334.

En el ámbito verbal destacan:

⁶⁵⁶ En *Pamphilus* 741 se trata del adverbio *iniuste*.

⁶⁵⁷ En *Asinarius* 17 y *De Paulino et Polla* 626 y 947 se trata del adverbio *iuste*.

⁶⁵⁸ En *Aulularia* 322 se trata del adverbio *legitime*.

⁶⁵⁹ Se trata del adverbio *scelerate*.

Accuso: *Pamphilus* 715; *De Afra et Milone* 133; y *De Paulino et Polla* 1081.

Causor: *Pamphilus* 97 y 242; *Aulularia* 29; *De Afra et Milone* 233; y *Asinarius* 389.

Confiteor: *De Paulino et Polla* 657.

Contestor: *De Paulino et Polla* 217.

Culpo: *Lidia* 78; *Baucis et Traso* 110; y *Miles gloriosus* 231.

Diiudico: *Pamphilus* 137.

Iudico: *Pamphilus* 366; *De Lombardo et lumaca* 25; *Rapularius II* 56; *De Afra et Milone* 223; y *De Paulino et Polla* 1029.

Praeiudico: *De Afra et Milone* 225.

Punio: *Baucis et Traso* 111 y 114.

Sancio: *Rapularius I* 61; *Asinarius* 128; y *De Paulino et Polla* 1106 y 1134.

Testificor: *De Paulino et Polla* 139, 263 y 948.

Testor: *De nuntio sagaci* 196 y 229; *Pamphilus* 197 y 445; *Geta* 45 y 388; *Alda* 126; *Lidia* 398; *Miles gloriosus* 169 y 285; *De more medicorum* 167; *Asinarius* 249; *De Paulino et Polla* 65.

De los datos expuestos en este listado se pueden sacar algunas conclusiones significativas. Así, desde un primer momento y antes de descender a detalles, sorprende el alto número de términos pertenecientes al léxico jurídico utilizados por estas comedias

medievales. Como intentará mostrarse a lo largo de las próximas páginas, la sátira contra el mundo jurídico debe ser considerada un elemento característico del género de las comedias elegíacas, algo poco esperable dada la temática amorosa de muchas de sus tramas y la dependencia de Ovidio no sólo en las técnicas versificatorias sino también en el lenguaje. En efecto, la lectura del poeta de Sulmona proporcionaba a estos autores medievales un amplio número de palabras empleadas en la poesía dactílica con la autoridad indiscutible de un autor clásico. La inclusión de éstas en los textos poéticos medievales resultaba sin duda mucho más cómoda que la de otros términos poco experimentados en la poesía clásica o procedentes de fuentes tardías y de época medieval, como son algunos de los pertenecientes al campo técnico de los juristas (*causor, contestor, impunitus*, etc.) o el de los médicos (*bolismus, ferita, suppositura*, etc.). Sin embargo, el uso de este léxico especializado se explica tanto por el carácter académico de estas comedias medievales así como por el afán de estos autores por criticar la aparición de estas nuevas clases profesionales que desvirtuaban el orden social más tradicional. La implantación en la poesía dactílica de estos términos técnicos suponía para ellos un desafío.

Especialmente elocuente en este sentido resulta el análisis de los sustantivos referidos al mundo de los juristas usados por las comedias elegíacas. Atendiendo a su frecuencia, los que aparecen por un mayor número de piezas son *crimen* -que se halla hasta en quince comedias-, *lex, testis, poena, scelus, ius, culpa* y *reus*. Asimismo no deja de llamar la atención la variedad de sustantivos utilizados para nombrar a las personas que tienen que administrar justicia: *iudex, causidicus, arbiter, patronus* y *praetor*, aunque estos dos últimos sólo se encuentran en la comedia *De Paulino et Polla*, el último de ellos, obviamente, sin la concreción técnica de la época romana. Puede constatarse la misma variedad para referirse a un proceso judicial: *lis, iurgium, arbitrium, iudicium* y *litigium*, que sólo aparece en *De Afra et Milone* y una única vez. Todos estos datos no hacen sino recalcar una vez la importancia que el elemento jurídico tiene en este corpus medieval y el conocimiento que estos autores poseen de este ámbito del saber.

Dentro del plano adjetival los términos que se emplean en más comedias son *aequus*, *iustus* e *iniquus*. Por lo que se refiere a los verbos destaca el uso de *testor* -que aparece en nueve comedias-, *iudico* y *causor*.

Finalmente, a partir de los datos expuestos en este listado, contabilizando también los ejemplos del plano adverbial citados en las notas, las comedias que emplean una mayor variedad de términos pertenecientes al ámbito de los juristas son, por este orden, *De Paulino et Polla*, *De Afra et Milone*, *Pamphilus*, *De more medicorum* y *Aulularia*.

b) Terminología referida a los médicos

En el ámbito de los sustantivos hay que señalar:

Bolismus⁶⁶⁰: *Aulularia* 123.

Crister (*clyster* en latín clásico): *De more medicorum* 256.

Dieta: *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria* 159; y *De more medicorum* 51.

Febris: *Babio* 419; *Lidia* 497; y *De more medicorum* 138, 142, 181, 222 y 259.

Ferita⁶⁶¹: *De Paulino et Polla* 853 y 1051.

Humor: *De more medicorum* 143, 249 y 257; y *De Paulino et Polla* 78.

Medela: *Aulularia* 170; y *De uxore cerdonis* 109.

Medicamen: *Baucis et Traso* 309; y *De more medicorum* 183 y 227.

⁶⁶⁰ Sobre el término *bolismus* cf. infra el análisis de *Aulularia* 123 en “Los médicos”.

Medicina: *De nuntio sagaci* 368; *Pamphilus* 6, 15, 565 y 583; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 62; *Lidia* 404; *Baucis et Traso* 107; *De more medicorum* 29, 145, 159, 163, 191, 199, 201, 204 y 245.

Medicus: *De nuntio sagaci* 356 y 371; *Rapularius II* 269; *Aulularia* 123 (dos veces), 125 y 128; *Babio* 150; *Lidia* 488 y 492; *Baucis et Traso* 108; *De more medicorum* título, 1, 7, 24, 26, 29, 32, 57, 66, 68, 71, 195, 231, 237, 240, 253, 261, 265, 272, 339, 342 y 343; y *De Paulino et Polla* 113 y 337.

Physicus: *Lidia* 487.

Morbus: *Rapularius I* 179; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 61 y 62; *Alda* 386; *Lidia* 486 y 489; *Miles gloriosus* 209; *De more medicorum* 25, 27, 147, 267 y 269; y *De Paulino et Polla* 757 y 800.

Salus: *De nuntio sagaci* 81 y 276; *Pamphilus* 6, 18, 163, 459, 461, 482 y 661; *Rapularius II* 63; *Rapularius I* 35 y 77; *Geta* 138 (dos veces); *Babio* 4 y 128; *Alda* 289; *Lidia* 62, 220, 277, 278 (dos veces) y 457; *De mercatore* 48; *De tribus puellis* 60; *De more medicorum* 23, 29, 159 y 208; *Asinarius* 260; *De Paulino et Polla* 584; y *De uxore cerdonis* 191, 238 y 299.

Siropus: *De more medicorum* 49, 137, 139, 149, 156 y 158.

Superfluitas: *De more medicorum* 146.

Suppositura: *De more medicorum* 254.

Ulcus: *Aulularia* 172.

⁶⁶¹ Este término también se ha incluido en el estudio del léxico propio de la nobleza. Cf. supra “Terminología referida a los nobles”.

Vulnus⁶⁶²: *De nuntio sagaci* 5 y 10; *Pamphilus* 43, 45, 66, 415, 584, 624, 632 y 776; *Rapularius II* 140 y 225; *Geta* 484; *Babio* 176 y 460; *Alda* 175, 330 y 556; *Lidia* 54 y 214; *Miles gloriosus* 136, 194, 278 y 357; *De Paulino et Polla* 634; y *De uxore cerdonis* 41, 45 y 50.

Entre los adjetivos destacan:

Aeger⁶⁶³: *De nuntio sagaci* 236; *Pamphilus* 143; *Geta* 429; *Aulularia* 128; *Babio* 152, 154, 155 (dos veces), 167, 413 y 462; *De Afra et Milone* 183; *Lidia* 55, 92, 197, 387, 399, 490, 499 y 504; *De more medicorum* 7, 31, 33, 58, 73, 79, 101, 141, 193, 197, 230, 238, 255, 266, 270, 271 y 344; y *De Paulino et Polla* 113 y 337.

Aegrotus: *De uxore cerdonis* 170.

Incolumis: *Pamphilus* 143; *Rapularius II* 385; *Geta* 384; *Babio* 462; *De more medicorum* 148 y 260; y *De uxore cerdonis* 357.

Infirmus: *Pamphilus* 144; *De tribus sociis (ex recensione codicis Vindobonensis 312)* 5; *De more medicorum* 45, 53, 79, 192 y 276; y *De uxore cerdonis* 168.

Insanus: *De nuntio sagaci* 319; *Geta* 419, 452, 472 y 527; *Baucis et Traso* 316; *Miles gloriosus* 137; *De tribus sociis* 19; *De tribus sociis (ex recensione codicis Vindobonensis 312)* 21; y *De Paulino et Polla* 999.

Medicus: *Aulularia* 127 y 171; y *Babio* 459.

Salutifer: *Rapularius II* 140.

⁶⁶² Este término también se ha incluido en el estudio del léxico propio de la nobleza. Cf. supra “Terminología referida a los nobles”.

⁶⁶³ En *De nuntio sagaci* 236, *Geta* 429 y *Lidia* 55 y 499 se trata del adverbio *aegre*.

Sanus⁶⁶⁴: *De nuntio sagaci* 99, 139 y 276; *Geta* 451; *Alda* 166 y 388⁶⁶⁵; *Lidia* 65 y 515; *Baucis et Traso* 102; *De more medicorum* 76, 136, 149, 205, 221 y 250; y *De Paulino et Polla* 337 y 600.

Sospes: *Alda* 51; y *De more medicorum* 138.

Vesanus: *De uxore cerdonis* 33.

Ydropicus: *Geta* 341; y *De more medicorum* 214.

Y, por último, entre los verbos hay que mencionar:

Aegresco: *Aulularia* 169.

Aegroto: *Baucis et Traso* 47 y *De more medicorum* 252.

Febricito: *Baucis et Traso* 48.

Insanio: *Pamphilus* 463; *Rapularius II* 271; *Geta* 453 y 526; *Aulularia* 147; *Alda* 543; y *Miles gloriosus* 137.

Morbido: *Alda* 179.

Medeor: *Aulularia* 169; y *Miles gloriosus* 209.

Sano: *Babio* 460; *De more medicorum* 80 y 276; y *De uxore cerdonis* 43.

⁶⁶⁴ En *De nuntio sagaci* 99 y *Baucis et Traso* 102 se trata del adverbio *sane*.

⁶⁶⁵ BERTINI, 1998b, edita *malesanus*, escrito junto, tanto en el v. 166 (*Pirrus et ignorat quid malesanus amet*) como en el 388 (*quam, quare, quantum, quam malesanus amet*). GUALANDRI-ORLANDI, 1998, por el contrario optan por *male sana* en *Lidia* 65 (*in te suspirat, in te gemit et male sana*).

Las conclusiones que se extraen de esta enumeración vuelven a subrayar lo dicho más arriba a propósito del análisis del léxico propio de los juristas. También aquí llama la atención el alto número de términos especializados, en este caso pertenecientes al campo médico, empleados por las comedias elegíacas. Aunque en números generales los términos médicos son menos abundantes que los jurídicos, no por ello deja de sorprender su frecuencia si se tiene en cuenta la especificidad del saber médico. Así, todo lo dicho antes sobre el inesperado empleo de este tipo de léxico, especialmente en unos versos tan influidos por Ovidio, o el origen hasta cierto punto académico de estas composiciones, queda de nuevo reforzado.

Por otro lado, si se examinan con detenimiento los términos recogidos en cada apartado del listado, se pueden deducir algunos datos relevantes. Por lo que respecta a los sustantivos, los más utilizados son, como parece lógico, los que tienen una significación más genérica: *salus*, *vulnus*, *medicus*, *morbis* y *medicina*. Un caso singular es la comedia *De more medicorum*, que, como su propio título expresa, emplea muchos sustantivos concretos del ámbito médico que no vuelven a encontrarse en el resto del corpus de comedias elegíacas: *crister*, *siropus*, *superfluitas* y *suppositura*.

En el plano adjetival destaca el empleo de *aeger*, *incolumis*, *insanus* y *sanus*. Entre los verbos los más habituales son *insanio* y *sano*.

Si se hace un cálculo general de los datos del listado se puede concluir que la comedia que utiliza un mayor número de términos del campo médico es *De more medicorum*. Luego, con un uso mucho más moderado, sobresalen *De Paulino et Polla*, *Aulularia*, *Lidia* y *De uxore cerdonis*.

4.2. Los juristas

En los siglos en los que se escribieron las comedias elegíacas se produjo una renovación profunda en la situación del Derecho en gran parte de Europa⁶⁶⁶. La raíz de ese cambio hay que buscarla en Italia y va a afectar principalmente a los dos grandes pilares sobre los que se asentaba esta disciplina, el Derecho Civil y el Canónico. Como podrá verse a lo largo de las próximas páginas, la agitación que se produjo en estos ámbitos quedó reflejada de manera más o menos directa en algunos de los versos de estas composiciones medievales.

Hay que entender en primer lugar que el Derecho Romano en Occidente, desde el s. VI hasta el s. XI, en términos generales, no fue más que una disciplina muy secundaria en las escuelas de Retórica. Sólo algunas obras como el *Breviarium Alarici* o el *Liber iudiciorum* habían permanecido como objeto de estudio. La causa del cambio fue la recuperación de toda la obra de Justiniano, que había sido capaz de compatibilizar en un ordenamiento completo y sistemático el Derecho Romano clásico con el cristianismo. Este cuerpo jurídico no era del todo desconocido en Occidente, no sólo porque había conseguido introducirse en algunas zonas reconquistadas por el Imperio de Oriente, como Italia o el sur de España, sino también porque en las ciudades de Roma, Pavía o Rávena, nunca se había abandonado completamente su enseñanza. En esa época todavía eran conocidos, aunque de manera fragmentaria, el *Codex*, las *Institutiones* y, a través de resúmenes, las *Novellae*. Los *Digesta*, no obstante, permanecían ocultos.

A partir del s. X, los estudiosos del Derecho empezaron a trabajar de una manera más técnica y eficaz, favoreciendo la redacción de obras como las *Exceptiones legum romanorum Petri* o el *Brachylogus Iuris Civilis*, basadas ambas en diferentes aspectos del Derecho de Justiniano. El renacer definitivo empezó a finales del s. XI y se consolidó a lo largo de los ss. XII y XIII. El gran artífice del cambio es el legendario maestro de Bolonia, Irnerio (m. c. 1130)⁶⁶⁷. Gracias a él y a los discípulos desconocidos que le secundaron, se

⁶⁶⁶ Sobre estos aspectos en la Baja Edad Media cf. GARCÍA-GALLO, 1984, vol. I, pp. 80-88; y GACTO FERNÁNDEZ, E.-ALEJANDRE GARCÍA, J. A.-GARCÍA MARÍN, J. M., 1997, pp. 155-171.

⁶⁶⁷ Sobre la figura de Irnerio cf. BELLOMO, 1999, pp. 342-345.

procuró trabajar directamente con la obra de Justiniano, no con epítomes. Salvo los *Digesta*, como se ha mencionado, las fuentes no eran del todo desconocidas en Italia, por lo que la tarea no era imposible. Sin embargo, entre ropajes de leyenda, a finales del s. XI se encontraron nuevos manuscritos de los *Digesta* y de las *Institutiones*, lo que permitió reconstruirlos por completo⁶⁶⁸. A partir del s. XII todo el ordenamiento jurídico de Justiniano se agrupó en los cinco volúmenes del llamado *Corpus Iuris Civilis*. Los *Digesta* en los tres primeros volúmenes; en el cuatro, los nueve primeros libros del *Codex*; y en el cinco, los tres últimos libros del *Codex*, las *Institutiones*, las *Novellae* y, añadidos más tarde, los *Libri feudorum* y algunas constituciones imperiales recientes.

Junto con el establecimiento del texto de las obras de Justiniano, Irnerio y sus seguidores universitarios se preocuparon por conferir al Derecho un carácter científico del que antes carecía. El método que utilizaron, influidos por el estudio de la Gramática, Retórica y Dialéctica, fue el de las *glossae* o aclaraciones hechas tanto entre una línea y otra, como en los márgenes, en función de si eran explicaciones breves o más desarrolladas. Otra innovación de la época fue la aparición de las *summae*, resúmenes y estudios de alguna de las partes del *Corpus Iuris Civilis*, especialmente de los libros del *Codex*.

El Derecho Civil, en estas circunstancias, resultaba un estudio excesivamente teórico y carecía de la vertiente práctica, pero, eso sí, encajaba bien dentro los planteamientos universitarios. La admiración de estos juristas hacia el mundo clásico les llevaba además a centrarse por completo en el Derecho Romano, despreciando en cierta manera el Derecho propio de su época. Poco a poco esa situación fue viéndose modificada. Así, por ejemplo, el Derecho nacido de las relaciones feudales recogido en el *Liber feudorum* se incluyó posteriormente, como ya se ha comentado, en el volumen quinto del *Corpus Iuris Civilis*.

Por otro lado, el Derecho Canónico también experimentó profundos cambios. Durante el s. XII esta esfera del Derecho sí estaba vigente y regulaba no sólo la Iglesia, sino que también, con frecuencia, la vida de los fieles que pertenecía a ella. Anteriormente, a lo

⁶⁶⁸ Cf. BELLOMO, 1999, pp. 346-347.

largo de los ss. IX-XI, ante las numerosas particularidades de las de las iglesias nacionales, se había buscado crear un ordenamiento jurídico unitario. La gran reforma llegó con Gregorio VII (1073-1085), que renovó muchos ámbitos de la vida de la Iglesia buscando dotarla de una nueva vitalidad: unificación del Derecho Canónico frente a las iglesias nacionales, centralización legislativa, independencia de la Iglesia frente al poder temporal, etc.

Un hito importante en la historia del Derecho Canónico fue la figura de Graciano, profesor también en Bolonia, que publicó en 1142 su *Concordia discordantium canonum*, más conocida como *Decretum*, que gozó de un gran éxito y una rápida difusión⁶⁶⁹. En esta obra el famoso monje camaldulense buscó conciliar los diferentes cánones existentes, muchos de ellos contradictorios. Graciano utilizó también el método de la *glossa* y la *summa*. El *Decretum* supuso para el Derecho Canónico lo que la recuperación de la obra de Justiniano para el Derecho Civil, aunque los canonistas sí tuvieron en cuenta algunos ordenamientos jurídicos inmediatamente anteriores, mientras que los juristas seculares sólo tenían ojos para el Derecho Romano. En definitiva, las bases puestas por Gregorio VII y el *Decretum* de Graciano abrieron el camino para efectuar las necesarias recopilaciones que acabarían desembocando en lo que más adelante se conocería como el *Corpus Iuris Canonici*.

Esta renovación del mundo del Derecho, como se ha visto, empezó en Bolonia y rápidamente se extendió por Italia. En una sociedad tan compleja como la que en este trabajo se está describiendo, se necesitaban cuerpos de leyes cada vez más técnicos y eficaces, lo que propició que todas estas reformas se extendieran en poco tiempo por gran parte de Europa. El estudio del Derecho Civil y Canónico, al sistematizarse, fue consolidándose dentro de las estructuras académicas de las universidades, lo que siguió contribuyendo a su enorme desarrollo. Muchos clérigos y burgueses empezaron a ir a las universidades, especialmente a las italianas y a la francesa de Montpellier a estudiar Derecho Civil. Pronto aparecieron juristas expertos en esta disciplina a los que reyes y príncipes reclamaban como asesores, además de ejercer como jueces y redactores de nuevas

⁶⁶⁹ Sobre Graciano de Bolonia cf. TARÍN, 2008.

leyes. Tal era la fuerza de esta dinámica que incluso fue un factor que favoreció la creación de nuevas universidades. Sin embargo el estudio de Derecho Canónico era mayoritario. Así, por ejemplo, en Toulouse, Montpellier y Aviñón los estudiantes de Derecho Canónico, a finales del s. XIV, estaban entre el setenta y cinco y el cincuenta y siete por ciento⁶⁷⁰.

Los juristas entraron así a formar parte de ese nuevo estado de las gentes del saber y pronto empezaron a proliferar contra ellos los ataques desde diferentes composiciones medievales⁶⁷¹. Las comedias elegíacas no dejaron pasar la oportunidad de criticar a este nuevo grupo social, muchas veces cercano a los autores de estas obras, hombres de letras y buenos conocedores del mundo clásico. Incluso el autor de *De Paulino et Polla*, Ricardo de Venosa, como él mismo afirma en el v. 14 (*iudex Richardus tale peregit opus*), era un juez.

A continuación se expondrán, siguiendo el habitual orden de una posible cronología, los principales ejemplos de las críticas a los juristas y a su mundo en las comedias elegíacas.

Ya en *Pamphilus*, una de las comedias más antiguas, hay que destacar los vv. 305-306 (*si datur ad tempus, dat et affert commoda munus; / ius legesque suo destruit ingenio*) donde la alcahueta le explica a Pánfilo que con un regalo oportuno se pueden doblegar las el derecho y las leyes.

También, dentro de esta comedia, se deben señalar los vv. 701-716:

*Sum reus ex toto, modo quaslibet accipe penas
et maior meritis pena sit ipsa meis.*

*En quecumque voles patiens ad verbera presto!
Sic peccasse tamen non mea culpa fuit.*

705 *Et modo iudicium, si vis, veniamus ad equum:
aut modo sim liber aut ratione reus.*

⁶⁷⁰ Cf. VERGER, 2001, pp. 226-227.

⁶⁷¹ BONACINA, 1983, p. 101, n. 13, apunta que algunos cantos propios de los goliardos y numerosos proverbios medievales son una buena muestra de estas sátiras contra los abogados. Como ejemplos de estos proverbios cita a WALTHER, 1963-1969, 1012, 2541-2548, 10215a y 16069. Cf. también ALTER, 1966, pp. 58-73.

*Ardentes oculi, caro candida, vultus herilis,
 verbula, complexus, basia grata, locus
 fomentum sceleris michi principiumque dedere.*

710 *Institit hortator his michi rebus amor:
 his furor intumuit rabiesque libidinis arsit,
 hortanturque sequi facta nephanda michi.*

*Iste meos sensus subvertit pessimus error
 per quem nostra tibi gratia surda fuit.*

715 *De quibus accusor merito culpabilis esses:
 fons huius fueras materiesque mali.*

Se trata de unos versos que contienen amplias referencias al ámbito del Derecho. El autor del *Pamphilus*, después del encuentro amoroso entre Pánfilo y Galatea, introduce este pasaje repleto de términos jurídicos utilizados con una finalidad paródica. Al comienzo, en los vv. 701-703, el protagonista se acusa como culpable y está dispuesto a sufrir un castigo mayor del merecido⁶⁷². El v. 702 tal vez está inspirado en Ov., *Pont.* I 2, 96 (*paene etiam merito parrior ira meo est*). Sin embargo, Pánfilo, a continuación, cambia de táctica y empieza a excusarse. Así, en los vv. 704-706, le dice a Galatea que él no ha sido el causante de la falta y que está dispuesto a ir a un tribunal para ver si es inocente o culpable.

Luego, en los vv. 707-709, Pánfilo comienza una defensa tan lírica como inverosímil en un proceso judicial. El protagonista afirma ahora que han sido la belleza de Galatea y su comportamiento los que le han inducido a cometer el delito. Es interesante destacar que las palabras utilizadas en estos versos se basan en gran medida en el léxico de una *descriptio pulchritudinis*, un tópico usado con frecuencia en estas comedias por la influencia fundamentalmente de Ovidio⁶⁷³. Todos estos elementos contribuyen a acentuar el tono de parodia de este pasaje. En los vv. 710-714 continúa desarrollando esta idea y acusa al amor de ser el auténtico instigador del crimen cometido, ya que ha trastornado sus sentidos por completo. En algunos de estos versos se descubre de nuevo la pervivencia de Ovidio. Así el v. 712 parece inspirarse en *Epist.* 14, 16 (*hic solet eventus facta nefanda sequi*) y el v. 714 en *Pont.* II 6, 32 (*non erit officii gratia surda tui*).

⁶⁷² Sobre el uso del término *reus* cf. supra “Terminología referida a los juristas”.

⁶⁷³ Sobre el uso de la *descriptio pulchritudinis* en las comedias elegíacas cf. ARENAL LÓPEZ, 2005.

Finalmente, en los vv. 715-716, el autor de la comedia culmina una parodia perfecta de una defensa judicial, y Pánfilo, después de haber dado la vuelta a la situación a lo largo de todos los versos anteriores, acusa abiertamente a Galatea de ser la auténtica culpable. El poeta sigue inspirándose en Ovidio, especialmente en sus *Epistulae ex Ponto*, a las que ya había recurrido en los vv. 702 y 714, y ahora también en el v. 716, que puede estar basado en *Pont. IV 16, 50 (praebeat ut sensum materiamque mali)*.

En todo este pasaje el autor de *Pamphilus* demuestra estar familiarizado con el léxico jurídico y así, para elaborar su crítica, utiliza un buen número términos pertenecientes a este campo como *accuso*, *aequus*, *culpa*, *culpabilis*, *iudicium*, *pena*, *reus* y *scelus*⁶⁷⁴.

Otra invectiva contra el mundo de los abogados se halla en *De Lombardo et lumaca* 51-52 (*pro tanto facto que premia digna dabuntur? / Non est res parva: causidici veniant*). Como ya se ha podido ver más arriba, se trata de una escena completamente paródica, donde el lombardo, en estos últimos versos de la comedia, apela al dictamen de unos árbitros para conocer qué premios corresponden a la hazaña de haber matado al supuesto monstruo, un simple un caracol⁶⁷⁵. Bonacina propone traducir *causidici* por el término italiano *arbitri* y no por *avvocati*, ya que, según Du Cange, *causidici* en el s. XI se refiere también a los *iuris prudentes* en general⁶⁷⁶. En el corpus de comedias elegíacas *causidicus* se usa también en *De more medicorum* 277 (*causidicis adimit nummus tribuitque loquelam*) y en *De Paulino et Polla* 167 (*causidicus raro pavidus placitum superavit*), 285 (*causidicus sapiens quid dicere cogitat, ante*) y 454 (*causidici lingua gravior esse solet*)⁶⁷⁷. Como puede verse, lo curioso es que esta palabra sólo la utilizan las obras de origen italiano y, salvo en *De Lombardo et lumaca*, siempre con el sentido de “abogado”. En cualquier caso, el autor del pasaje que aquí se está comentando se burla de estos especialistas en Derecho

⁶⁷⁴ Sobre el uso de estas palabras cf. supra “Terminología referida a los juristas”.

⁶⁷⁵ Para el análisis de estos versos también cf. supra “Los caballeros”.

⁶⁷⁶ Cf. BONACINA, 1983, p. 133 y DU CANGE et alii, 1883-1887, vol. II, col. 242b.

⁶⁷⁷ Cf. infra, es este mismo apartado, el análisis de *De more medicorum* 277 y *De Paulino et Polla* 285 y 454. Sobre *De more medicorum* 277 también cf. supra “Las críticas más desarrolladas al dinero y la avaricia”.

que tendrán que decidir cuál es la recompensa que se merece el protagonista por haber matado a un caracol.

Un buen ejemplo de burla del mundo legislativo es *Rapularius I* 61-64 (*hoc etenim regum sibi curia sanxit, ut omnis / qui nichil attulerit stet foris ante fores; / nec tamen introitum negat illi sanctio legum / qui cum muneribus limina regis adit*), unos versos en los que el autor de la composición explica el protocolo que hay que seguir, según lo ha sancionado la corte real, para poder presentarse ante el monarca: es necesario llevar algún tipo de ofrenda y no presentarse ante él con las manos vacías⁶⁷⁸. La parodia se consigue al contrastar la seriedad del lenguaje técnico tanto con lo absurdo de la norma como con el contexto en el que se insertan estos versos, donde el campesino protagonista de la obra llega ante el monarca portando un nabo de enormes dimensiones.

Otra huella del mundo jurídico en la comedia de *Rapularius* tiene lugar cuando el campesino, justo antes de regalar el nabo gigante al monarca, explica que él, antes de ser pobre, pertenecía a la nobleza. Entonces, tanto en *Rapularius II* 71 (*dives adhuc superest frater, quem tu bene nosti*) como en *Rapularius I* 85-86 (*testis adest miles gemine michi nobilitatis / quem michi germanum fecit uterque parens*), el campesino, para demostrar lo que ha dicho, cita a un testigo que está presente, su hermano⁶⁷⁹. De nuevo, con fines paródicos, se vuelven a insertar unos versos de carácter técnico en un marco de naturaleza humorística.

Una comedia con varias alusiones a los juristas es la *Aulularia* de Vidal de Blois. En el v. 119 (*pransus habet causam mecum cur sit pede nudo*) el autor introduce la expresión de naturaleza jurídica *habet causam* que, usada en este contexto, adquiere un tinte cómico. En efecto, Quérulo, en un momento de su largo parlamento introductorio, empieza a detallar todas las desgracias que le ocasiona Pantólabo, un criado caracterizado, como es

⁶⁷⁸ Para el análisis de estos versos también cf. supra “Reyes y príncipes”.

⁶⁷⁹ Para el análisis de estos versos también cf. supra “Dinero, honor y clases sociales”. Sobre los problemas de redacción de *Rapularius II* y *Rapularius I* cf. supra el estudio de estas obras en “Análisis de las comedias”.

tradicional, por su avaricia⁶⁸⁰. Y así, éste, una vez que ha saciado su apetito, emprende un pleito contra su amo, en esta ocasión, por estar descalzo.

En *Aulularia* 515-518 (*Roma, deum sedes, magnorum patria regum, / Roma, sui iuris prodiga, misit eum / ut doceat Grecos et ut ultra debeat artes / Grecia Romanis, debet ut illa duces*) se halla una referencia al Derecho en una alabanza a Roma. Cómo señaló Girard, y luego también Bertini, este pasaje tiene que ser interpretado como una réplica a los famosos versos de Hor., *Epist.* II 1, 156-157 (*Graecia capta ferum victorem cepit et artis / intulit agresti Latio*)⁶⁸¹. Girard sostiene además que, puesto que este elogio no aparece en el *Querolus*, sería una invención original de Vidal. Molina Sánchez, sin embargo, defiende que la admiración por Roma no es un hallazgo exclusivo de Vidal, que lo usa también en *Aulularia* 395-400 (*o regio felix hominum cui gloria cessit! / Regna tulit mundi Roma beata viris. / Quam bene Roma potens et quam male Grecia pauper! / Semideos homines Romulus orbis habet. / Certe credibile est Latios genus esse deorum / seque suis faciles exposuisse deos*) y 423-426 (*dic -ait-, o Gnato, quis sit quem laudibus effers / et cur Romanum nomen ad astra feras? / Egregiumne aliquid fecit Romana iuventus / quo sibi perpetue munera laudis emat?*), sino que responde más bien a una manifestación del renacimiento cultural del s. XII y pueden encontrarse también en autores como Hildeberto de Lavardín o Bernardo Silvestre⁶⁸². En este contexto, y como una manifestación más del clima intelectual en el que se escriben estas comedias, es importante recalcar aquí el calificativo de *sui iuris prodiga* atribuido a Roma. De esta manera Vidal quiere subrayar, entre otras particularidades, la condición de Roma como foco de profusión del Derecho, precisamente en un momento en el que, como ya se ha explicado, dicha disciplina comienza a cobrar auge en la enseñanza superior, una situación que evidentemente no debía pasar inadvertida al autor.

La presencia del Derecho vuelve a estar presente en el final de *Aulularia*. Sárdana, después de arrojar la urna dentro de la casa de Querulo y ver que, contra lo que él creía, sí contenía el oro, se inventa algunos engaños que le permitan conservar tanto su honra como

⁶⁸⁰ Para el análisis de estos versos también cf. supra “La avaricia propia de los criados”.

⁶⁸¹ Cf. GIRARD, 1931, p. 105, n. 22; y BERTINI, 1976b, p. 111.

⁶⁸² Cf. MOLINA SÁNCHEZ, 1999, p. 192.

parte del dinero. Es entonces cuando Vidal de Blois introduce los vv. 773-776 (*Arbiter inciderat liti. Cui Sardana: “Nostris, / o bone, iudiciis, Arbiter -inquit- ades, / arbitrioque tuo dissensio nostra quiescat; / et ius et fidei premia pende mee*), en los que, para dilucidar la cuestión, se requiere la presencia de Árbitro⁶⁸³. Vidal, como apunta Bertini, juega aquí con la significación de Árbitro, que funciona como nombre propio y nombre común⁶⁸⁴. El término *arbiter*, además de usarse en los vv. 773, 774 y, como se verá a continuación, en el v. 789, aparece una vez más en el corpus de comedias elegíacas, en concreto en *De tribus puellis* 70 (*et mox queque: “meus arbiter” inquit “eris”*), en esa ocasión en una disputa de carácter musical⁶⁸⁵.

Estos dos dísticos de *Aulularia*, además de la palabra *arbiter*, usan otros términos procedentes del lenguaje jurídico, como *arbitrium*, *iudicium*, *ius* y *lis*, que acentúan el tono paródico de estos versos y manifiestan el interés del autor por estos saberes⁶⁸⁶.

Un poco más adelante, en los vv. 789-790 (*Arbiter: “Emeruit Querulum tua, Sardana, -dixit- / fraus sine fraude; fides est tua digna fide”*), Árbitro da su veredicto⁶⁸⁷. La crítica a los juristas queda patente, pues Árbitro falla injustamente a favor de Sárdana.

Otra comedia en la que se puede hallar una referencia de carácter burlesco al mundo de la justicia es *Babio*. Una buena muestra de esto son los vv. 262-264 (*“cur moriar?” “Causas ira referre vetat. / Siste, trahi patere!” “Quo sic trahar?” “In cruce pendes!” / “Causa quid est? Debet causa preire necem”*), en los que Babión, enterado del adulterio de su mujer con el criado Fodio, quiere ahorcar a éste. Fodio sin embargo le recuerda que antes de la condena a muerte debe haber un proceso judicial. Se trata, como señala Dessì Fulgheri, de una parodia del lenguaje jurídico⁶⁸⁸. Respecto al proceso de composición de estos versos hay que señalar la posible relación del v. 264 con *Geta* 360 (*scire velis causam? Turpis et illa quidem*).

⁶⁸³ Para el análisis de estos versos también cf. supra “La avaricia propia de los criados”.

⁶⁸⁴ Cf. BERTINI, 1976b, p. 135.

⁶⁸⁵ Cf. infra, en este mismo apartado, el análisis de *De tribus puellis* 70.

⁶⁸⁶ Sobre el uso de estas palabras cf. supra “Terminología referida a los juristas”.

⁶⁸⁷ Para el análisis de estos versos también cf. supra “La avaricia propia de los criados”. Sobre el uso del poliptoton de *fraus* y de *fides* cf. supra el análisis de *Aulularia* 333 en “La avaricia propia de los criados”.

Otra manifestación de estas críticas no carentes de humor contra el mundo de la justicia se puede ver en *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 185-186 (*altera pars vulgi clamat: "Dimittite iustum". / Altera pars clamat: "Mortificate reum"*)⁶⁸⁹. Pánfilo, Glisceria, su amada, y el criado Birria llegan de noche a la ciudad de Évreux, donde los centinelas, confundiéndolos con ladrones, empiezan a golpearlos. Con el ruido la población se despierta y quiere saber lo que sucede. Birria aprovecha la ocasión para salir corriendo. Es entonces cuando una parte del pueblo, sin saber todavía lo que sucede, y en esto reside lo absurdo de la escena, empieza a gritar que se suelte al justo, mientras que otros hacen lo propio para que se dé muerte al culpable.

Una comedia que muestra numerosos rasgos del ámbito de la justicia en la Baja Edad Media es *De Afra et Milone*. Como se ha visto antes, Mateo de Vendôme elabora en esta obra una crítica mordaz contra la figura del rey⁶⁹⁰. Milón acaba sospechando de su mujer y decide despreciarla, lo que provoca que los hermanos de Afra lo lleven a pleito. El interés de *De Afra et Milone* en este apartado dedicado a estudiar la crítica a los juristas en las comedias elegíacas, radica en que será el propio monarca quien haga de juez a lo largo del proceso. Mateo de Vendôme quiere mostrar así la corrupción de un sistema que permite que el acusado sea a la vez el juez en su propia causa.

Un primer pasaje a tener en cuenta son los vv. 73-86, ya examinados más arriba y que, debido a su extensión, no se vuelven a reproducir aquí⁶⁹¹. En ese fragmento el autor denuncia, de manera extensa y con no poco atrevimiento, que el hecho de ser rey mitigue las faltas que éste haya realizado, mientras que, por el contrario, el error más pequeño cometido por una persona de condición humilde sea castigado con la mayor dureza. Junto con un ataque tan explícito a la autoridad civil y judicial, resulta de interés para el presente análisis la inclusión de un léxico muy específico del ámbito del Derecho. De esta manera, haciendo gala de sus conocimientos, siembra sus dísticos elegíacos con los términos

⁶⁸⁸ Cf. DESSÌ FULGHERI, 1980, p. 273.

⁶⁸⁹ Sobre el uso del término *reus* cf. supra "Terminología referida a los juristas".

⁶⁹⁰ Sobre las críticas al rey en *De Afra et Milone* cf. supra "Reyes y príncipes".

⁶⁹¹ Para el análisis de estos versos también cf. supra "Reyes y príncipes".

crimina (v. 75), *reatus* (v. 75), *culpa* (v. 76), *crimine* (v. 77), *iniustos* (v. 78), *culpe* (v. 80), *iniquus* (v. 82), *sceleri* (v. 84) y *sceleri* (v. 85)⁶⁹².

Un poco más adelante, el autor quiere describir el contraste entre el rey y Milón en los vv. 135-140 (*conditione preit rex, causa deficit equa; / Milo preit causa, conditione minor. / Culpa potestatem premit oblitoque rigore / vultum demittit imperialis apex; / sceptrum reconduntur; vitio devicta potestas / crimine se clipeo pauperiore tegit*)⁶⁹³. Es importante reseñar aquí el uso que, de nuevo, el autor hace de léxico jurídico, en esta ocasión para subrayar la oposición entre el monarca inicuo y el campesino justo, poniendo de manifiesto que entre nacimiento y justicia no hay equivalencia.

Milón reconoce quién es el adúltero gracias a una sandalia que el monarca deja olvidada y que está marcada con el sello real, un elemento que, como pista, tiene su trascendencia dentro de un proceso judicial y que, a la vez, posee un carácter un tanto cómico e incluso burlesco⁶⁹⁴. En los vv. 153-154 (*se vitium magno defendit teste, reatus / firmior auctoris nobilitate viget*), Mateo, con una serie de términos técnicos, explica que el delito queda del todo patente para Milón debido a la grandeza y nobleza de su autor.

Después de este episodio, Milón asume que su mujer le es infiel y, en consecuencia, decide repudiarla. El interés del autor por el mundo jurídico, que, como se viene viendo, se pone de manifiesto casi desde el comienzo de la comedia, alcanza ahora su momento culmen. Es en este punto cuando Mateo introduce un juicio en el que el juez es el rey, los acusadores son los hermanos de Afra, que han sido instigados por ella, Milón es el acusado y el delito es el de despreciar a su mujer. Así, en los vv. 163-168 (*asperat in sponsum fratres soror impia; Milo / rivalis trahitur iudicis ante trunum. / Non timet innocuus Milo, non mutat honestas; / immo tumet iuris freta favore fides. / Vox fraterna prior loquitur tacitoque figurat / misterio regis turpe sedentis opus*), Afra impele a sus hermanos para que lleven a pleito a Milón, que, sintiéndose inocente, no tiene miedo⁶⁹⁵. Hay destacar cómo el

⁶⁹² Sobre el uso de estas palabras cf. supra “Terminología referida a los juristas”.

⁶⁹³ Para el análisis de estos versos también cf. supra “Reyes y príncipes”.

⁶⁹⁴ Cf. supra el análisis de *De Afra et Milone* 141-142 y 149-152 en “Reyes y príncipes”.

⁶⁹⁵ Para el análisis de estos versos también cf. supra “Reyes y príncipes”.

autor de la comedia se detiene en detallar todo el proceso judicial, en este caso en concreto, en el hecho de que son los acusados los que hablan en primer lugar. También es importante que Mateo, con el fin de reforzar el tono de crítica, apunte que el relato de los hermanos da forma a la acción vergonzosa del rey, que precisamente preside el juicio.

Los vv. 169-172 (*ad cause fomenta sue sibi regis amicant / aures, consilium iudiciale petunt. / Fratrum simplicitas vero prostrata favore / de Milone parat sub brevitae queri*), con los que se da paso a la intervención de los hermanos, denotan el interés de éstos por ganarse desde el principio la complacencia del rey, al que exigen una decisión judicial. Se trata de una alusión en clave de parodia al tópico de la *captatio benevolentiae*, un recurso bien conocido por los abogados y que, según la preceptiva retórica clásica, es el objetivo a lograr en el exordio de cualquier discurso⁶⁹⁶. Una vez logrado el favor del rey, los hermanos pronuncian su acusación. Mateo puede inspirarse tal vez para el v. 171 Ov., *Epist.* 2, 64 (*gloria; simplicitas digna favore fuit*).

El parlamento de los hermanos de Afra comprende los vv. 173-192. En estos versos tiene lugar la acusación contra Milón pero dentro de un marco especialmente llamativo. En efecto, tal como se describió más arriba, los hermanos utilizan el recurso de la alegoría de una viña que no ha sido cultivada⁶⁹⁷. Por lo que se refiere al ámbito jurídico son especialmente relevantes las últimas palabras que pronuncian los hermanos, recogidas en los vv. 189-192 (*ergo pro dampno dampnum, pro crimine penam / solvat Milonis desidiosa manus, / qui pepigit nobis fructum patiturque soluto / articulo iuris deperiisse fidem*). Aquí aparece formulada explícitamente la acusación contra Milón, al que los hermanos le exigen que pague su delito, ya que ha incumplido el pacto al que se había comprometido. Sorprende una vez más el uso que Mateo hace de una terminología técnica del mundo del Derecho, especialmente en una composición literaria de estas características, utilizando expresiones como *pro dampno dampnum, pro crimine penam / solvat* o *solutio articulo iuris*⁶⁹⁸. A la vez, con una mezcla de registros propia del género, el autor puede inspirarse para el v. 189 en Ov., *Met.* IX 372 (*non meruisse nefas; patior sine crimine poenam*).

⁶⁹⁶ Sobre la pervivencia de la teoría retórica clásica en la Edad Media cf. MURPHY, 1986.

⁶⁹⁷ Sobre esta alegoría también cf. supra el comentario a *De Afra et Milone* 173-192 en “Reyes y príncipes”.

⁶⁹⁸ Sobre el uso de algunas de estas palabras cf. supra “Terminología referida a los juristas”.

Mateo, con el afán detallar todo el proceso judicial, en los vv. 193-194 (*sic fratres. Surgit Milo lingueque potentis / in responsivas incitat arma vices*) describe la transición del parlamento de los hermanos al de Milón, del que destaca la fuerza de su elocuencia. El autor volverá a componer un verso muy cercano al v. 194 en *Ars versificatoria* II 24 (*in responsivas suscito metra voces*)⁶⁹⁹.

Las palabras que Milón pronuncia a continuación abarcan desde el v. 195 al v. 220. Se trata de un discurso de defensa con el que quiere demostrar que es inocente de los cargos que los hermanos le imputan. Para el tema que aquí se está considerando resultan relevantes los vv. 195-198 (*iuris ad articulum ritus legalis anhelet, / quo duce, quo ratio preside tuta viget; / regia mens verum discernat, commodet aures / veris et brevibus gratia vestra sonis*), donde el acusado manifiesta su deseo de que la ley se aplique correctamente y de que el juez discierna la verdad de lo sucedido. El autor de *De Afra et Milone* pone en boca de Milón unos términos tan especializados como poco creíbles en un humilde campesino, lo que intensifica la comicidad del pasaje. Los vv. 196 y 197 pueden estar inspirados en Ovidio, en concreto en *Pont.* I 3, 76 (*quo duce trabs Colcha sacra cucurrit aqua*) y *Trist.* V 12, 53 (*non liber hic ullus, non qui mihi commodet aurem*) respectivamente. Un verso parecido al 196 se encuentra asimismo en *Ars versificatoria* I 53, 39 (*quo duce mendicat ratio, quo preside virtus*)⁷⁰⁰.

Después de estas palabras, Milón, siguiendo con la alegoría que han propuesto los hermanos de Afra, explica que ha cultivado la viña con mucho esfuerzo. En los vv. 209-210 (*sedulus, inmeritus, insons, meto, perfero, sumo / crimina, dampna, malum, laude, nitore, bono*) él, abiertamente, se declara inocente y se queja de que, en lugar de bienes, ha recibido males. Tal vez para el v. 210 Mateo se inspira en Ov., *Rem. am.* 672 (*esse solent magno damna minora bono*). Milón finalmente decide contar al rey cuál es la verdad de lo sucedido. Entonces, poniendo de manifiesto un gran ingenio, se sirve de la propia alegoría y explica que ha sido un león el que ha producido los estragos en la viña, algo que ha podido deducir gracias a las huellas que dejó el animal. Un interés especial para el reflejo

⁶⁹⁹ Cf. FARAL, 1982, p. 159.

del mundo jurídico en *De Afra et Milone* lo tienen los vv. 219-220 (*cui noceo si sum michi prodigus? immo nocentem / se probat innocuo qui studet esse nocens*)⁷⁰¹. Milón se apoya aquí en el argumento del *cui prodest*, en este caso del *cui noceo*, y explica, en un tono categórico, que no tiene sentido perjudicarse a sí mismo, sino que parece más lógico que alguien, para ocultar su delito, quiera culpar a un inocente. Ya se ha apuntado antes la posible relación del v. 220 con *De Paulino et Polla* 638 (*messibus et teneris floribus esse nocens*) y 656 (*esse nocens anime corporis atque puto*), aunque no hay que perder de vista que ambas comedias podían tener como fuente común a Ovidio.

El autor de la comedia se va a centrar a continuación en la figura del rey que, tras escuchar a las dos partes, a los que acusan y al acusado, tiene que emitir un veredicto. El autor dedicará los vv. 221-236 a explicar las dudas y reflexiones del monarca sobre qué decisión tomar, unos versos que se han estudiado con detenimiento más arriba y que, dada su extensión, no se reproducirán de nuevo⁷⁰². En este apartado se subrayarán únicamente aquellos aspectos que afecten a la esfera del Derecho, ya que las críticas de Mateo contra la situación de la justicia adquieren ahora un carácter muy directo y explícito.

El poeta comienza centrándose en la atención que el rey pone en escuchar la narración del crimen, al que se refiere con el término *scelus* (v. 221). De especial importancia para lo que aquí se viene comentando son los vv. 223-226, donde denuncia la injusticia que supone que el reo acabe juzgándose a sí mismo. De esa manera el poder impide que se cumplan con justicia las leyes y, usando una elocuente metáfora, afirma que así la espada de la justicia queda mellada. En estos dos dísticos Mateo de Vendôme demuestra de nuevo sus conocimientos del léxico jurídico y utiliza los términos *iudicialis*, *iudico*, *ius*, *iustitia*, *lex*, *praeiudico* y *reatus*⁷⁰³.

Para el rey queda claro cuál es el significado de la alegoría. El delito, *crimen* (v. 229), está por tanto al descubierto. Son especialmente significativos también los vv. 233-

⁷⁰⁰ Cf. FARAL, 1982, p. 126.

⁷⁰¹ Para el análisis de estos versos también cf. supra “Reyes y príncipes”.

⁷⁰² Para el análisis de estos versos también cf. supra “Reyes y príncipes”.

⁷⁰³ Sobre el uso de estas palabras cf. supra “Terminología referida a los juristas”.

234, donde, haciendo gala de términos como *causor*, *culpa* y *reus*, Mateo explica cómo la acción que se ha descrito acusa al reo y el pudor que suele acompañar a la culpabilidad delata al monarca⁷⁰⁴. Éste, finalmente, lleno de vergüenza, da a conocer su decisión. En los vv. 237-242 aparecen las palabras de la sentencia, en la que el rey, siguiendo con el símil de la viña y, ahora también, el león, comunica al campesino que ya no tiene nada que temer, pues ya no verá nunca más huellas de la fiera⁷⁰⁵. Le asegura que todo volverá a ser como antiguamente y que la viña de nuevo se llenará de frutos.

Luego Mateo introduce los vv. 243-246 (*audit Milo, duci credit causamque doloris / castigans revocat gaudia; letus abit. / Libertas animi, culpe sua iura remittens, / non odio nocuum vindice pensat opus*), unos versos que ya se han examinado antes y que resultan muy reveladores, pues verifican la intención moralizadora de la comedia *De Afra et Milone*⁷⁰⁶. Milón aparece escuchando las palabras que el rey pronuncia a modo de sentencia, les da crédito y se marcha alegre. A falta de diez versos del final de la comedia, el autor apela a la necesidad de la libertad de ánimo para lograr la concordia social, una cualidad que permite nada menos que renunciar a los propios derechos en favor del culpable y al ansia de venganza, y que caracteriza al campesino Milón y no al monarca.

Por lo que se refiere a la corrupción que puede sufrir la justicia hay que destacar unos versos también en *Alda*. En esta obra de Guillermo de Blois, en los vv. 217-220 (*ante Iovem causas inhonestas munus honestat / absolvitque reos innocuosque ligat. / Venditur ante Iovem sceleri pietatis ymago, / empta vestitur sub pietate scelus*), el criado Espurio hace ver a su amo Pirro la fuerza que tienen las ofrendas, ya que ante Júpiter pueden transformar lo injusto en justo, absolver a los condenados, encadenar a los inocentes y convertir en algo bueno una acción delictiva⁷⁰⁷. La justicia, por tanto, está supeditada, en este caso particular, a las ofrendas que pueden presentarse ante los dioses, y, en general, a las riquezas.

⁷⁰⁴ Sobre el uso de estas palabras cf. supra “Terminología referida a los juristas”.

⁷⁰⁵ Para el análisis de estos versos cf. supra “Reyes y príncipes”.

⁷⁰⁶ Para el análisis de estos versos también cf. supra “Reyes y príncipes”.

⁷⁰⁷ Para el análisis de estos versos también cf. supra “La omnipotencia del dinero”. Sobre el uso del término *reus* cf. supra “Terminología referida a los juristas”.

En la comedia *De tribus puellis* se halla otra descripción de un juicio elaborada en clave de parodia. Aunque en esta ocasión se trata de un litigio de carácter musical, sin embargo la terminología y los detalles del proceso que aparecen en la obra son, en grandes líneas, muy parecidos a los que aquí se vienen analizando. El poeta, que narra los hechos en primera persona, describe su encuentro con tres muchachas⁷⁰⁸. Las compara, en los vv. 19-20, con Venus, Juno y Palas, aludiendo así al famoso juicio de Paris, un dato a tener en cuenta en un apartado como este donde se estudia precisamente la crítica a los juristas. Se volverá sobre este tema mitológico en el v. 83, cuando una de las muchachas cante los amores de Paris, y en los vv. 131-140, cuando el poeta cuente cómo el héroe troyano pidió ser recompensado con la mujer más bella. El autor puede tener como fuente para el juicio de Paris a Ovidio, que lo describe en sus *Heroidas*, en concreto en 5, 35-36, en la carta de Enone a Paris, y especialmente en las epístolas 16 y 17, las que se envían mutuamente Paris y Helena. Si bien son muchos otros los autores que recogen este mito, todo apunta a que son los versos de las *Heroidas* la fuente principal, ya que *De tribus puellis* está escrito bajo el influjo de la *aetas ovidiana* y, como ha quedado constatado a lo largo de estas páginas, no hay ningún autor clásico que repercuta tanto en las comedias elegíacas como el poeta de Sulmona. Además, el importante papel que desempeña Ovidio en *De tribus puellis* queda reflejado en la composición de muchos otros versos, hasta el punto que Wilmotte y Pittaluga califican a esta comedia como un centón ovidiano, aunque hay que matizar que en esto no difiere de la mayoría de las obras del género⁷⁰⁹.

En *De tribus puellis* 25-28 (*lis erat inter eas, que doctior esset earum / cantu: nam cantu doctior una fuit. / Currebant igitur tres, ut sub iudice vero / iudicii laudem de tribus una ferat*) se explica la disputa que hay entre las tres muchachas para ver quién es la más experta en el arte de cantar y cómo buscan a alguien para que juzgue. Es muy posible que el autor de *De tribus puellis* se inspire, además de el juicio de Paris, en los célebres certámenes musicales descritos por Virgilio, protagonizados en ese caso por pastores, en *Ecl.* 3, 5 y 7. Aunque como se ha dicho, Ovidio es el autor con mayor influencia en este

⁷⁰⁸ Sobre el uso del tópico de las *tres puellae* en la Edad Media, cf. DRONKE, 1968, vol. II, p. 507, donde, como uno de los ejemplos, cita precisamente la comedia *De tribus puellis*.

⁷⁰⁹ Cf. WILMOTTE, 1922, p. 621 y PITTALUGA, 1976, p. 299. Para un estudio de las fuentes clásicas de *De tribus puellis* cf. HAGENDAHL, 1939, pp. 250-255.

género, sin embargo no es extraño que las comedias tengan también como referente la obra de Virgilio⁷¹⁰.

Después de haber descrito a las muchachas, en los vv. 63-74 el poeta se ofrece cómo juez y éstas aceptan la propuesta:

*“Quod si vos aliquae rapiunt ad iurgia cause,
iudicio dirimam iurgia vestra meo.*

65 *Iudicium nostrum debetis iure subire,
nam patet ingeniis ars bona queque meis.*

.....

nec non et cantus edocuere meos”.

Protinus, audito de cantu, prosiluerunt

70 *et mox queque: “meus arbiter” inquit “eris”.*

*Conspicimus gratum florenti gramine pratum
cum fuit in medio quercus et umbra loco.*

*Illic iudicium fieri placet: huc properamus,
nam placuit nobis omnibus ille locus.*

En estos versos se utiliza léxico del mundo del Derecho, aunque no es tan rico como el de otros poetas estudiados anteriormente. Únicamente se emplean los términos *arbiter*, *iudicium*, *iurgium* y *ius*, pero, eso sí, de manera muy reiterada, lo que manifiesta su intención de dotar a este pasaje de un carácter jurídico, probablemente con el fin de parodiar todo este ámbito del saber⁷¹¹. En el primer dístico el poeta se ofrece como juez para dirimir la disputa de las tres muchachas. A continuación acaba su intervención diciéndoles que deben someter a derecho la decisión que él tome. Falta el v. 67, pero por el significado de los vv. 66 y 68, se puede deducir que el protagonista quiere reforzar su posición de juez demostrando que tiene conocimientos en la materia.

En los vv. 69-70 el poeta es aceptado para hacer de juez. La palabra que se emplea es *arbiter*, que sólo se volverá a usar en el corpus de comedias elegíacas en *Aulularia* 773-774 (*Arbiter inciderat liti. Cui Sardana: “Nostris, / o bone, iudiciis, Arbiter -inquit- ades”*)

⁷¹⁰ Cf. ARENAL LÓPEZ, 2012.

y 789 (*Arbiter: "Emeruit Querulum tua, Sardana, -dixit-"*), en ambos casos en una disputa de naturaleza económica⁷¹². Por último, en los vv. 71-74, el autor se detiene en describir el lugar en el que se va a celebrar el certamen, que reúne todas las características de un *locus amoenus*, todo lo cual, el concurso musical y el agradable prado floreciente, la encina y la sombra, hace recordar de nuevo a Virgilio.

Después de que cada uno ha tomado asiento en aquel lugar, comienza el concurso. Cantan por orden las tres muchachas: la primera cuenta las luchas de Júpiter, la segunda los amores de Paris y la tercera el rapto de Europa, con una voz que bien podría ser de Orfeo o de las sirenas con las que se encontró Ulises. Al acabar, el árbitro tiene que dar su veredicto y elige a la que ha actuado en último lugar. Entre todas las alabanzas que el poeta dirige a la que ha vencido no sólo en el canto sino también en belleza, interesan aquí los vv. 105-106 (*utque meum per iudicium comites superaret, / dixi: "Iudicio vincis cuncta meo"*), pues en ellos se alude directamente al juicio del árbitro, reafirmando así que el certamen no deja de ser un calco de un proceso judicial, del que se imita, en un clima un tanto paródico, sus partes y su lenguaje.

Otras críticas significativas contra los juristas se hallan en la comedia *De more medicorum*. En esta obra, y así se deduce ya desde el título, son los médicos los que van a sufrir la mayor parte de los ataques del autor, aunque otros colectivos, como el que aquí se está estudiando, tampoco escapan de sus invectivas⁷¹³. Las críticas a los juristas que aparecen en *De more medicorum* tienen un rasgo común característico y es que siempre se hacen desde la perspectiva de la profunda corrupción que provoca el dinero en el mundo del Derecho⁷¹⁴. Así, en *De more medicorum* 277 (*causidicis adimit nummus tribuitque loquelam*) se echa en cara a los abogados que su avaricia sea mayor que su compromiso con la justicia, pues el dinero consigue que guarden silencio o, por el contrario, que hablen⁷¹⁵. En el v. 300 (*ius et iustitiam cum ratione necat*) se afirma que el dinero elimina el derecho

⁷¹¹ Sobre el uso de estas palabras cf. supra "Terminología referida a los juristas".

⁷¹² Para el análisis de estos versos de *Aulularia* también cf. supra "La avaricia propia de los criados".

⁷¹³ Para el análisis detallado de las críticas a los médicos en esta comedia cf. infra "Los médicos".

⁷¹⁴ Para el análisis de los versos de *De more medicorum* que se van a mostrar a continuación también cf. supra "Las críticas más desarrolladas al dinero y a la avaricia".

y la justicia, y en el v. 303 (*indignus dignus, iniustus iustus habetur*) que transforma al injusto en justo. En los vv. 305-306 (*sontes absolvit, insontes obligat, atque / liberat es nocuos innocuosque premit*) el autor de la comedia es todavía más explícito y asegura que las riquezas consiguen dejar en libertad a los culpables y condenar a los inocentes⁷¹⁶.

Por último, en *De more medicorum* 321-324 (*huius avaritia iudex discedit a lege, / iustitiam perimit, fas facit esse nefas. / Huius avaritia testis deponit inique, / falsa refert mendax, vera tacendo ne cat*), el poeta culpa a los jueces de que, movidos por su deseo de dinero, se aparten de la ley, eliminen la justicia o prohíban lo que es lícito, y a los testigos de que acaben faltando a la verdad en sus declaraciones. Destaca aquí de manera especial el conocimiento del léxico jurídico del que hace gala el autor: *fas*, *iudex*, *iustitia*, *lex*, *nefas*, *testis* e *iniquus*⁷¹⁷.

La comedia *De Paulino et Polla* es especialmente relevante en lo que se refiere a la crítica al mundo de los juristas, tanto por las abundantes sátiras que contra ellos contiene como por el hecho de estar escritas por Ricardo de Venosa, que, como él mismo dice en el v. 14 (*iudex Richardus tale peregit opus*), era precisamente un juez⁷¹⁸. Esta condición de especialista del derecho se ve corroborada, entre otras cosas, por el solvente manejo que hace, a lo largo de toda la composición, de la terminología jurídica y de giros y expresiones provenientes de ese campo.

La circunstancia de que el autor sea un juez ofrece, indudablemente, una perspectiva muy enriquecedora a la hora de valorar las numerosas sátiras y parodias que en *De Paulino et Polla* va a recibir el abogado Fulcón⁷¹⁹. La obra sería probablemente leída por los mismos hombres a los que se critica y de los que el autor forma parte, y se encuadraría así

⁷¹⁵ Sobre el uso de la palabra *causidicus* en el corpus de comedias elegíacas cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *De Lombardo et lumaca* 52.

⁷¹⁶ Sobre *De more medicorum* 305 también cf. supra el análisis de *Alda* 218 en “La omnipotencia del dinero”.

⁷¹⁷ Sobre el uso de estas palabras cf. supra “Terminología referida a los juristas”.

⁷¹⁸ Sobre la autoría de *De Paulino et Polla* cf supra el estudio de esta obra en “Análisis de las comedias”.

⁷¹⁹ Pittaluga, 1986, pp. 90-91, apunta que esas críticas estarían escritas en el ambiente de juristas, notarios y jueces de la corte del emperador Federico II, al que pertenecía Ricardo de Venosa tal como demuestra la dedicatoria de la comedia en los vv. 11-12 (*hoc acceptet opus Fredericus Cesar et illud / maiestate iuvet atque favore suo*). Sobre Federico II cf. BERTRÁN ROIGÉ, 2002, pp. 546-552. Sobre todas estas cuestiones también cf. supra el estudio de *De Paulino et Polla* en “Análisis de las comedias”.

en la tradición satírica contra los juristas de la literatura bajomedieval en general y de las comedias elegíacas en particular. A propósito de esta cuestión, no parece acertada la opinión Pittaluga cuando afirma que la mayor novedad de *De Paulino et Polla* frente a otras comedias elegíacas radica precisamente y sobre todo en el uso de la parodia⁷²⁰. Como se está intentando mostrar a lo largo de todo este trabajo, la sátira y la parodia son tan comunes en las comedias elegíacas que deben ser consideradas elementos constitutivos del género.

La trama de la obra empieza, como se ha señalado, con la visita de la anciana Pola a Fulcón, al que saluda con palabras exageradamente lisonjeras. El abogado le responde que no conseguirá nada con ese discurso ya que, como afirma en el v. 48 (*retia; non furi tollere latro potest*), un bandido (*latro*) no puede robar a un ladrón (*fur*). Es decir, Fulcón reconoce que él también sabe manejar la palabra y el recurso de la adulación como medio para lograr sus propósitos. Además de por la crítica, o autocrítica, en tanto que viene del propio Fulcón, contra los juristas, el verso posee un interés especial porque da conocer ya desde un principio los rasgos jurídicos que configuran el latín de Ricardo de Venosa, que le permiten diferenciar entre los términos *fur* y *latro*. El verso, no obstante, puede estar inspirado en Hor., *Sat.* I 3, 106 (*ne quis fur esset, neu latro, neu quis adulter*).

Un poco más adelante se encuentra otra llamativa autocrítica. Fulcón piensa que la anciana Pola sufre algún tipo de penuria económica y él, para ayudarla, le ofrece una cantidad de dinero. Es en este contexto cuando intercala los vv. 113-114 (*denario medicus patienti consulit egro, / litigiosorum iura patronus agit*), donde afirma abiertamente que los abogados, al igual que los médicos, sólo ejercen su trabajo por amor al dinero⁷²¹.

En los vv. 137-140 (*huius avaritia iudex discedit ab equo, / sepe reos solvens innocuosque ligans; / huius avaritia testis non testificatur / quod debet: dicit pessima, vera tacet*) Pola explica que, por culpa de la avaricia, los jueces se apartan de lo que es justo, absuelven a los culpables y apresan a los inocentes, y que los testigos no dicen la verdad⁷²².

⁷²⁰ Cf. PITTALUGA, 1986, pp. 90-91.

⁷²¹ Para el análisis de estos versos también cf. supra “Las críticas más desarrolladas al dinero y a la avaricia”.

⁷²² Para el análisis de estos versos también cf. supra “Las críticas más desarrolladas al dinero y a la avaricia”.

Como puede verse, Ricardo de Venosa utiliza aquí una terminología bien precisa que pone de manifiesto su condición de experto en Derecho: *aequus, iudex, reus, testificor y testis*⁷²³. El hecho de que el autor ponga este léxico técnico en boca de la anciana Pola, de la que evidentemente no cabría esperar ningún conocimiento jurídico, es una clara manifestación del carácter burlesco de estos versos.

Después Pola habla de que hay un temor bueno y menciona, en los vv. 199-202 (*denique si nimius timor orbem non cohiberet, / cessarent leges, pax probitasque simul. / Res est sancta timor: reprobos ligat, arcet iniquos, / ad frugem vite dans melioris eos*), que, si no fuera por ese temor, cesarían las leyes en el mundo y los malvados actuarían con impunidad. No deja de ser una afrenta para el abogado Fulcón que sea Pola, una anciana, la que le dé lecciones sobre leyes y justicia. El v. 201 puede estar inspirado tal vez en *Psalm.* 18, 10 (*timor Domini sanctus, permanens in saeculum saeculi; iudicia Domini vera, iustificata in semet ipsa*).

Pola introduce otra disertación, en esta ocasión, sobre las consecuencias que tiene emplear un buen discurso frente a uno malo. En los vv. 241-242 (*verbis ira bonis compesci sepius ingens, / iurgia placari, scisma perire solet*) explica que con buenas palabras se puede evitar un pleito. Por el contrario, como dice en los vv. 251-255 (*sermo quidem pravus homines accendit ad iram, / letitiam turbat, iurgia magna movet; / mores quippe bonos sermo corrumpit iniquus, / solvit amicitias, arma cruenta parat, / discordare facit concordes, scandala gignit*), un mal discurso provoca graves litigios y uno injusto corrompe las buenas costumbres, rompe las amistades, predispone a la guerra, lleva a la discordia y genera escándalos. La anciana, por tanto, con sus consejos jurídicos, continúa menoscabando la autoridad del abogado. Ricardo de Venosa puede inspirarse para la composición del v. 255 en Hor., *Epist.* I 11, 19 (*quid velit et possit rerum concordia discors*) y Ov., *Met* I 433 (*res creat, et discors concordia fetibus apta est*). Por lo que se refiere al corpus de comedias hay que destacar la relación con *Alda* 143 (*federe concordia discordia iungit, amicat*).

⁷²³ Sobre el uso de estas palabras cf. supra “Terminología referida a los juristas”.

Fulcón expulsa a Pola de su casa. Entonces ella pronuncia los vv. 263-266 (*si male quid dixi, male dictum testificare; / si bene, quid me vis pellere? Crimen habes! / Ostendi bona verba tibi: cruciabis ob hoc me? / Non penis, immo munere digna fui*) en los que pregunta al abogado qué es lo que ha hecho mal para merecer ese castigo. La anciana reacciona aquí como si fuera una experta jurista, pidiendo a Fulcón que testifique y demuestre por qué es justo que ella reciba esa pena. El autor refuerza su parodia poniendo una vez más en boca de Pola una serie de términos técnicos propios del léxico jurídico: *crimen*, *poena* y *testificor*⁷²⁴. La construcción *si male... / si bene...* de los vv. 263-264 puede basarse en Hor., *Sat.* II 1, 31-32 (*credebat libris neque, si male cesserat, usquam / decurrens alio neque, si bene; quo fit ut omnis*). Por su parte la cláusula del v. 264 tal vez está inspirada en Ov., *Ars* I 586 (*tuta frequensque licet sit via, crimen habet*) y *Fast.* II 162 (*cavit mortales, de Iove crimen habet*), si bien también hay que mencionar su posible relación con *Pamphilus* 606 (*dedecus et magnum crimen habere potes*). Los vv. 263-264 de *De Paulino et Polla* recuerdan además al interrogatorio de Cristo ante Anás en Io. 18, 23 (*respondit ei Iesus: "Si male locutus sum, testimonium perhibe de malo; si autem bene, quid me caedis?"*).

A estas acusaciones de Pola, Fulcón responde que ha actuado así porque ella no ha querido darle lo que él le estaba pidiendo. Entonces la anciana, en los vv. 271-276 (*sponte mea dictura fui tua limina quare / intravi, tanto non cohibenda metu. / vis non est facienda michi; confessio per vim / non tenet: hoc legum linea sacra docet. / Non, mox ut veni, decuit me tam properanter, / adventus causam notificare mei*), con un lenguaje de nuevo sumamente técnico, le responde que una confesión no debe hacerse por la fuerza, ya que sería ilegal, y que no le parecía oportuno notificar la causa de su visita nada más llegar. Pola alude aquí, con palabras casi literales, a la *formula octaviana* recogida en Cic., *Verr.* II 3, 65, 152-153 (*quod per vim aut metum abstulisset, quam formulam Octavianam et Romae Metellus habuerat et habebat in provincia [...] Et simul una res utrique rei est argumento, et aratores vi et metu coactos Apronio multo plus quam debuerint dedisse*) y *Ad. Q. fr.* I 1, 21 (*cogebantur Sullani homines quae per vim et metum abstulerant reddere*). En los vv. 285-286 (*causidicus sapiens quid dicere cogitat, ante / quam tractet causas, unde decenter*

⁷²⁴ Sobre el uso de estas palabras cf. supra "Terminología referida a los juristas".

agat), Pola comenta cómo un abogado prudente tiene que pensar lo que debe decir antes de llevar una causa⁷²⁵. Fulcón, por lo tanto, tiene que seguir soportando los consejos jurídicos de la anciana.

Finalmente Pola se decide a revelar a Fulcón por qué ha ido a visitarlo, pero antes, en los vv. 289-290 (*sit secreta, precor, quam nunc tibi causa revelo, / virtus consilium non reserare monet*), le pide que guarde el secreto profesional. La parodia de este proceder típicamente judicial se completa con los vv. 291-294 (*cornibus utque boves, homines sermone ligantur, / virtutes socias sermo fidelis habet. / Amodo ne dubites, vanum depone timorem, / secretum fido corde tenebo tuum*), con la promesa de Fulcón asegurando que no contará nada, pues así como los bueyes son atados por los cuernos, los hombres lo son por sus palabras. Los vv. 291-292 pueden estar basados en el proverbio *verba ligant homines, taurorum conua funes*⁷²⁶. La cláusula del v. 293, que también aparece en *De Paulino et Polla* 165 (*exprime cur venias, vanum depone timorem*) y 179 (*sis audax igitur, vanum depone timorem*), se encuentra igualmente en *De more medicorum* 75 (*confortare satis, omnem depone timorem!*), versos que pueden guardar alguna relación con *Pamphilus* 379 (*dic michi, ne dubita; stultum depone pudorem*) y 599 (*vanos pone metus, pueriles corrige curas*)⁷²⁷. Este último hexámetro quizás se inspira a su vez en *Ov., Met.* XV 658 (*pone metus: veniam simulacraque nostram relinquam*).

Pola, animada por la promesa de Fulcón, le revela por extenso que el anciano Paulino le ha pedido el matrimonio y que ella está dispuesta a aceptar. En el v. 313 (*si placet, hec per te tractetur causa decenter*), la anciana, usando una terminología muy precisa, le pide explícitamente a Fulcón si quiere hacerse cargo de esta causa.

El abogado se muestra indignado y no se cree sus palabras. La anciana insiste y entonces Fulcón, en los vv. 345-348 (*pone modo quod te nuptam desideret ille: / dic michi quas dotes enumerare velis. / Precedit numerus dotis sponsalia semper, / hec res tractari*

⁷²⁵ Para el uso de *dicere* en lugar del esperable subjuntivo cf. PITTALUGA, 1986, p. 137, n. al v. 285. Sobre el uso de la palabra *causidicus* en el corpus de comedias elegíacas cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *De Lombardo et lumaca* 52.

⁷²⁶ Cf. WALTHER, 1963-1969, 33064.

⁷²⁷ Sobre *De more medicorum* 75 también cf. infra “Los médicos”.

non sine dote solet), le pide que detalle, por ejemplo, cuál será su dote, ya que sin ella no acostumbra a haber boda. Los versos constituyen una parodia de las declaraciones propias de los juristas. Pittaluga apunta a este propósito que la expresión *pone modo* es una fórmula concesiva de naturaleza argumentativo-jurídica y que, además, aquí se alude a la *dictio* o *promissio dotis* que aparece consignada, por ejemplo, en el apartado *De iure dotium* de *Dig. XXIII 3*⁷²⁸.

Ante este requisito legal, la anciana no se amedranata y en los vv. 349-350 (*fit sponsaliciis dos, non sponsalia dote; / nulla dote data nubere queque potest*) contesta a Fulcón con unas palabras que tienen el carácter de máxima jurídica, afirmando que la dote depende del matrimonio y no el matrimonio de la dote. El abogado insiste en la necesidad de la dote y presiona a la anciana para que le cuente qué le va a dar. En los vv. 369-370 (*hoc ego promitto vobis quia quidquid habeo, / dum sim nupta, sibi mox sine fraude dabo*), con las palabras propias de una *promissio dotis*, Pola asegura que le entregará a Paulino todo lo que tiene. Al escuchar esto, Fulcón saca a relucir todos sus conocimientos jurídicos y, en los vv. 371-372 (*non repeti possunt incerta salaria, lex est: / nudis ex pactis actio rara venit*), asegura que no pueden reclamarse salarios inciertos y que de los pactos “desnudos” raramente se deriva alguna acción. El editor italiano para explicar el v. 371 se remite a *Dig. XVII 1, 10, 9* y afirma que el *salarium* -la retribución fruto de un *mandatum*- se convierte en *incertum* cuando al mandatario se le atribuye una mayor discrecionalidad; respecto al v. 372 comenta que hay *pacta*, o *pactiones*, *vestita* y *nuda*, y que el verso puede estar basado en *Dig. II 14, 7, 4* (*igitur nuda pactio obligationem non parit, sed parit exceptionem*)⁷²⁹.

Pola entonces detalla los escasos bienes que dará como dote y luego, en los vv. 379-380 (*hoc ego polliceor sic ut sandalia, tecas / corrigiamque novam deferat ipse michi*), cuenta que Paulino le va a regalar a ella unas sandalias, unas bolsas y un cinturón nuevo. El v. 379 se refiere de nuevo a la *dictio* o *promissio dotis* y en esta ocasión tal vez alude a *Cod. Theod. III 13, 4* (*ad exactionem dotis, quam semel praestari placuit, qualiacumque sufficere verba censemus, etiamsi dictio vel stipulatio in pollicitatione rerum dotalium*

⁷²⁸ Cf. PITTALUGA, 1986, p. 143, nn. al v. 345 y 346-348.

minime fuerit subsecuta [...] ad implendam vel exigendam dotem, hoc est, quae a muliere tempore nuptiarum viro datur, etiamsi desit stipulatio promittentis et verba iuridica, dos valere iubetur).

Después de escuchar los argumentos de Pola para justificar por qué Paulino debe darle esos regalos, Fulcón admite que hará todo lo que esté de su parte para que realmente los consiga. El abogado le pregunta su nombre y ella, en los vv. 411-412 (*nomine Polla vocor, quia polleo moribus altis: / conveniunt rebus nomina sepe suis*), le dice que se llama Pola “porque tengo poder en nobles costumbres”. Detrás de estos versos subyace la parodia del nominalismo sobre la que ya se ha hablado antes y que también tenía sus repercusiones en el ámbito jurídico⁷³⁰.

La vieja se marcha y Fulcón, antes de comer alguna cosa, en los vv. 420-423 (*mandatum finem debet habere suum, / ergo, mandatum modo nostra sponte receptum / si non explerem, posset obesse michi; / nam de segnitie possem fortasse teneri*) se pone a deliberar sobre el hecho de que un *mandatum* aceptado voluntariamente debe llevarse a cumplimiento ya que, si no lo fuera, él podría ser acusado de indolencia. Probablemente Ricardo de Venosa se inspira aquí en *Dig. XVII 1, 8, 3* (*si quis mandaverit alicui gerenda negotia eius, qui ipse sibi mandaverat, habebit mandati actionem, quia et ipse tenetur tenetur autem, quia agere potest): quamquam enim volgo dicatur procuratorem ante litem contestatam facere procuratorem non posse, tamen mandati actio est: ad agendum enim dumtaxat hoc facere non potest*).

El abogado se cuestiona entonces por qué ha aceptado esa carga. Luego, tras unas reflexiones de inspiración bíblica, en el v. 447 (*expedit ergo michi mandatum tradere fini*) decide que le conviene cumplir su cometido. Los términos empleados aquí, marcados por su naturaleza técnica, tienen una clara correspondencia con los del v. 420.

Fulcón a continuación duda entre ponerse a comer o ir a hablar con Paulino con el estómago vacío. En los vv. 454-455 (*causidici lingua gratior esse solet; / non, nisi ieiunos,*

⁷²⁹ Cf. PITTALUGA, 1986, p. 145, nn. a los vv. 371 y 372.

testes iurare videmus) piensa que la lengua de los abogados es más agradable si éstos no han comido y que los testigos sólo prestan juramento si están en ayunas⁷³¹. El autor encuadra estos versos en un *excursus* burlesco sobre el ayuno y contra la omnipotencia del vino, todo lo cual no hace sino acentuar el tono paródico de la comedia⁷³². Fulcón, en el v. 471 (*ergo mandati ne fines pretereantur*), usando las mismas palabras que en los vv. 420 y 447, decide que verá a Paulino antes de comer nada para no incumplir los plazos de su *mandatum*.

Sin embargo, después de pensarlo de nuevo, decide ponerse a almorzar, pero en ese momento llega Paulino. Fulcón lo invita pero él se excusa diciendo que ya ha comido y que nada debe hacerse en exceso. En los vv. 511-512 (*quas agimus cunctis modus est in rebus habendus, / ius rectumque perit deficiente modo*) Paulino asegura que en todas las cosas debe existir medida y que, si ésta falta, el derecho y la justicia desaparecen. Sorprende comprobar cómo Ricardo de Venosa no deja pasar una oportunidad para introducir una nueva parodia contra el mundo de los juristas, aunque sea, como en este caso, a propósito de una simple invitación a una comida. Hay que hacer notar aquí además cómo estos versos pueden remontarse a Hor., *Sat. I* 1, 106-107 (*est modus in rebus, sunt certi denique fines, / quos ultra citraque nequit consistere rectum*).

Desde este momento Ricardo de Venosa acentúa el tono crítico contra el abogado. Así puede verse en los vv. 519-538:

Ad mensam rediens assatas ore ferentem
520 *murilegum carnes sparsaque vina videt:*
 vociferat carnes quas fert ut predo relinquat,
 profuit ast illi vociferare nichil.
 Post illum lapidem iactando conterit urnam,
 qua fuerant olei quinque duoque cadi.
525 *Fracto vase, liquor olei diffunditur, a quo*

⁷³⁰ Cf. supra el análisis de *Aulularia* 331 en “La avaricia propia de los criados”.

⁷³¹ Sobre el uso de la palabra *causidicus* en el corpus de comedias elegíacas cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *De Lombardo et lumaca* 52.

⁷³² Sobre la pervivencia de este tipo de críticas de las comedias elegíacas al dinero y al vino en *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita cf. MORROS MESTRES, 2003.

fedantur lecti stramina tota sui.
Quo viso, magnam Fulco succensus in iram
insequitur furem corpore, voce, petris;
dum sequitur, pedibus lapis eius volvitur unus,
530 *quo ruit et feda corpora quassat humo.*
Auxilium clamare cupit, sed anelitus illi
defuerat: verba reddere nulla potest.
Unius spatium iacuit quasi mortuus hore,
nullius adiutus advenientis ope.
535 *Denique de terra multo conamine surgens,*
hospitium repetit veste madente luto.
Ingrediens, panem videt asportare relictum
ore canem, mappam dilacerasse suam.

Las sátiras contra Fulcón se vuelven ahora más explícitas y adquieren quizás un carácter más tosco. En los vv. 519-520 el abogado, al volver a la mesa después la interrupción de Paulino, ve cómo un gato le está robando la carne asada y le ha tirado el vino. La escena está llena de comicidad. Fulcón, en los vv. 521-522, empieza a darle gritos pero no consigue nada.

Los infortunios del abogado se agravan. En los dos dísticos siguientes Fulcón lanza una piedra al gato pero falla y rompe una tinaja de siete cados de aceite y mancha su cama. En los vv. 527-528 Ricardo de Venosa muestra cómo el abogado, ante lo sucedido, se llena de ira y empieza a perseguir al ladrón dando voces y tirándole piedras. La cláusula del hexámetro confiere a la situación un tono burlesco épico y puede estar basada tal vez en Verg., *Aen.* XII 946 (*exuviasque hausit, furiis accensus et ira*). Sin embargo también hay que tener en cuenta los versos de Drac., *Romul.* 8 291 (*turbidus Aeacides iusta succensus in ira*) y Alcuino, *Vita Sancti Willibrordi* II 14, 3 (*hoc cernens idoli custos, succensus in ira*)⁷³³.

En los vv. 529-530 Fulcón se tropieza en su carrera con una piedra y cae al sucio suelo. El v. 529 puede guardar alguna relación con *Aulularia* 532 (*in caput; offensus volvitur*

⁷³³ Para el texto de *Vita Sancti Willibrordi* cf. DÜMMLER, 1881, p. 212.

ille pede) y el v. 530 parece basarse en Ov., *Ib.* 222 (*Cinyphiam foedo corpore pressit humum*). Ricardo de Venosa se recrea a la hora de detallar el estado lamentable del abogado. Éste quiere pedir ayuda pero le falta el aire y por el espacio de una hora permanece así, casi muerto, sin que nadie vaya a ayudarlo. Finalmente el abogado, haciendo un gran esfuerzo, consigue levantarse del suelo y regresa a su casa con la ropa llena de barro. La *iunctura multo conamine* del v. 535 quizás está inspirada en Ov., *Met.* III 60 (*sustulit et magnum magno conamine misit*), pues además se encuentra en la misma posición del hexámetro.

Estos infortunios de Fulcón alcanzan su cénit en los vv. 537-538, donde, al entrar en su casa, descubre que un perro se lleva su pan y un cerdo está destrozando el mantel.

El anciano Paulino se presenta de nuevo en casa del abogado y empieza a hablarle de manera elocuente, lo que, dada su simplicidad, no deja de sorprender. Fulcón en los vv. 601-602 (*inducit leges, Salomonis verba disertis / predicat, apparet esse propheta bonus*) se pregunta cómo es posible que una persona como Paulino sea capaz de citar leyes y hablar como el propio Salomón⁷³⁴. Las burlas contra el abogado, por tanto, continúan: a las lecciones sobre la justicia que antes le ha impartido Pola, siguen ahora las de Paulino.

El abogado, para comprobar que no se trata de un sueño, le da un bofetón al anciano. En los vv. 609-614 (*nec mora, Paulinus vice versa percutit illum, / dans alapam similem, talia verba loquens: / "In paribus causis par ius procedere debet, / legem quam tuleris cogeris ipse pati. / Quid tamen egisti? Credo quod demone plenus, / vel rabie nimia, talia, Fulco, facis*) Ricardo de Venosa describe cómo Paulino, sin tardanza, le da a Fulcón una bofetada similar⁷³⁵. Además, sirviéndose de un lenguaje propio del ámbito jurídico, afirma que en causas iguales hay que proceder con un derecho igual y que debe sufrir la ley que él mismo ha aplicado. Añade también una serie de insultos contra el abogado. Lo más llamativo de todo este pasaje es la relación de *De Paulino et Polla* 611 con Cic., *Top.* 4, 23

⁷³⁴ Sobre *De Paulino et Polla* 602 también cf. supra el análisis de *Baucis et Traso* 80 en "La avaricia propia de las alcahuetas". Sobre la capacidad profética de los niños y de los idiotas, entre los que, dada su supesta *simplicitas*, se encontraría Paulino, cf. ORLANDI, 1980, p. 281, n. al v. 280.

⁷³⁵ Sobre *De Paulino et Polla* 609-610 también cf. supra "Los caballeros".

(*valeat aequitas, quae paribus in causis paria iura desiderat*). Ricardo de Venosa parece basarse aquí en el Arpinate, incluso literalmente, para parodiar el principio jurídico de equidad. Hay que añadir que la cláusula del segundo hemistiquio del v. 612 tal vez puede basarse en Ov., *Trist.* V 8, 4 (*casibus insultas quos potes ipse pati*).

En los vv. 625-626 (*nunc tamen affligor sine cause cognitione: / quam patimur iuste non ita pena riget*) el autor de la comedia continúa con su parodia del mundo judicial y pone en boca del anciano estas palabras en las que se queja de que está siendo castigado sin conocimiento de causa y que una pena, cuando se sufre de acuerdo a la justicia, no resulta tan dura. La fórmula jurídica empleada en el v. 626 recuerda, por ejemplo, a *Cod. Iust.* II 4, 40 (*ubi pactum vel transactio scripta est atque aquilianae stipulationis et acceptilationis vinculis firmitas iuris innexa est, aut subsecutis secundum leges accommodandus est consensus aut poena una cum his quae data probantur ante cognitionem causae, si et adversarius hoc maluerit, inferenda est*).

Fulcón, al escuchar hablar a Paulino de esa manera, piensa que efectivamente debe tratarse de un sueño. Entonces el abogado golpea otra vez al anciano a la vez que da grandes voces para que el sueño se desvanezca. Paulino, en los vv. 651-652 (*credit enim factus quia Fulco sit rabiosus, / spiritus et quoniam vexat iniquus eum*), considera que Fulcón está rabioso y poseído por algún espíritu malvado, por lo que piensa en huir de él rápidamente. Temiendo una muerte rápida, duda entre pedir ayuda o intentar resistir. El autor añade entonces los vv. 657-664:

*Non sum confessus culpas, non penituique,
non ego que feci crimina multa lui.
Non testamentum, sicut mos exigit, ullum
660 de rebus recolo constituisse meis;
heredem non institui succedere nobis
qui queat, ut vindex sit necis ille mee.
Sic inconfessus, sic intestatus obire
si videar, poterit dedecus esse michi.*

Ricardo de Venosa vuelve a parodiar en todo este pasaje diferentes aspectos del ámbito jurídico. En los vv. 657-658, ante la perspectiva de una muerte inminente, Paulino reconoce que no ha confesado sus culpas, ni está arrepentido ni ha expiado los muchos crímenes que ha cometido. Destaca aquí el uso que el autor hace del lenguaje jurídico con términos como *confessus*, *crimen* o *culpa*, que también forman parte del latín específicamente cristiano, y más en concreto pertenecen a la doctrina sobre el sacramento de la penitencia⁷³⁶.

En los dos dísticos siguientes el anciano afirma que tampoco tiene hecho ningún testamento ni ha designado ningún heredero. Como puede verse, Ricardo de Venosa no desaprovecha la ocasión para burlarse de otro campo jurídico como es el derecho hereditario. En los vv. 663-664 Paulino concluye que, por tanto, si muere, lo hará sin haberse confesado y sin haber realizado testamento, lo cual supondría para él un deshonor. Hay que subrayar que términos como *intestatus* o *testamentum* no vuelven a usarse en el corpus de comedias elegíacas.

Paulino piensa que, tal vez, si le hace frente, consiga refrenar la fuerza de Fulcón. En los vv. 673-678 (*hec dicens, baculo, manibus quem forte tenebat, / Fulconem, rabidum quem putat esse, ferit. / Ictus vibratus in levam concidit aurem, / expergefactus quo, quasi Fulco cadit. / Dumque parat similes ictus ut mittat ibidem, / clamat Fulco: "Manum comprime! Parce, precor!"*) Ricardo de Venosa describe cómo el anciano hiere con un bastón al abogado en la oreja izquierda⁷³⁷. Del golpe Fulcón cae al suelo y pide clemencia: su humillación es notoria.

Fulcón le cuenta al anciano que creía que estaba soñando. En los vv. 681-682 (*nos errasse scias in causa, prefuit error: / consensum nullus error habere potest*) le explica que todo se ha derivado de un error y que un error no tiene consentimiento⁷³⁸. Pittaluga, en el comentario a estos versos, sostiene que Fulcón echa mano aquí de una sutil distinción jurídica, según la cual un error involuntario anula el *consensus* en el que se apoya el

⁷³⁶ Sobre el uso de estas palabras cf. supra "Terminología referida a los juristas".

⁷³⁷ Para el análisis de estos versos también cf. supra "Los caballeros".

⁷³⁸ Sobre estos versos también cf. supra el análisis de *Aulularia* 708 en "La avaricia propia de los criados".

negotium, y cita para ilustrarlo a Ulp., *Dig. II 1, 15 (cum, ut Iulianus scribit, non consentiant qui errant)*⁷³⁹.

El anciano perdona a Fulcón y está dispuesto a escuchar lo que éste tiene que decirle. Entonces el abogado, en los vv. 716-730, le cuenta lo que le ha sucedido desde su primera visita:

*Sum quia ieunus afficiorque fame;
non hodie Cereris, non Bachi munera sumpsi,
non cibus intravit ullus in ore meo.
Quam tu vidisti mensam sus, gatta canisque,
720 dum vos invito, diripuere sibi.
Contra predones vindictam dum dare quero,
 addita sunt dampnis altera dampna meis:
est oleum fracto diffusum vase, supellex
 lecti tota mei feda liquore madet;
725 tandem fece rui magna dum persequor hostes:
 firmius ut credas signa videre potes.
Sed quoniam venter male fert ieiunia longa,
 cogitur in panem quilibet ire dolor;
 ergo famis ne tabe diu tabescere nostra
730 membra queant, verbo rem tibi pando brevi.*

Resulta un tanto sorprendente que Ricardo de Venosa, con la excusa de que Fulcón tiene que poner al día a Paulino, vuelva a describir, aunque de manera resumida, las recientes desdichas del abogado. Tal reiteración, probablemente un poco pesada para el lector, quiere quizás recalcar con más fuerza la mala fortuna de Fulcón. En los vv. 716-718 le aclara al anciano, con un estilo caracterizado por la redundancia, que todavía está en ayunas y que no ha podido probar ni el pan ni el vino. Luego le explica que, mientras hablaba con él, un cerdo, una gata y un perro le destrozaron su mesa. En los vv. 721-724 le cuenta que, al intentar defenderse, sobrevinieron otros males: rompió una tinaja de aceite que manchó su cama. El v. 722 recuerda a Ov., *Pont. II 7, 56 (addita sunt poenis aspera verba meis)*. Y en los vv. 725-726 añade cómo, al perseguir a sus enemigos, cayó en un

⁷³⁹ Cf. PITTALUGA, 1986, p. 179, n. a los vv. 681-682.

barrizal. Sus ropas lo demuestran. El v. 726 puede estar inspirado también en Ovidio, en concreto en *Fast.* III 136 (*Martis, ad haec animum signa referre potes*). Finalmente vuelve al tema del hambre: para evitar sufrirlo durante más tiempo, asegura que le contará rápidamente lo que quería decirle en un principio.

Fulcón entonces atestigua que Pola ha ido a visitarlo y le ha hecho saber la petición de matrimonio del anciano. En los vv. 734 (*expressit dotem quam dabit ipsa tibi*) y 739-742 (*hec dare promittit sub tali conditione: / ut sibi pro tanta munera dote feras. / Corrigiam petit illa novam, sandalia, tecas, / ut currant doti talia dona sue*) el abogado subraya la *dictio* o *promissio dotis* de Pola⁷⁴⁰. Ella entregará su dote si él, a cambio, le regala un cinturón nuevo, unas sandalias y unas bolsas. El segundo hemistiquio del v. 734 puede estar relacionado con *Pamphilus* 110 (*quod vix sperasti, mox dabit ipsa tibi*).

El abogado, poco a poco, va a persuadir a Paulino para que se case con Pola. El anciano entonces habla de que lo importante es el linaje de ella, ya que eso garantiza que va a ser fiel. No hay nada peor que un campesino. Es en ese marco cuando pronuncia los vv. 931-936 (*nobilior Priamo, prudentior est Salomone, / condere iura putat garrulitate sua; / legibus obsistit, mores quoque dissipat omnes, / ad causas omnes verba furentis habet. / Esse reus morti deberet quisquis honoris / villanum titulis intitulare studet*) en los que afirma que un campesino que se enriquece o que ha conseguido honores se cree más noble que Príamo y más sabio que Salomón, piensa que puede establecer el derecho, se opone a las leyes y desvirtúa las costumbres⁷⁴¹. En su opinión, la persona que le otorgue a un campesino un título honorífico debería ser reo de muerte. Como puede verse, la comicidad y la burla de este pasaje radica en que Paulino se ponga a hablar de cuestiones jurídicas con Fulcón. Para ello Ricardo de Venosa pone en boca del anciano términos como *ius*, *lex* o *reus*⁷⁴².

⁷⁴⁰ Sobre esta cuestión cf. supra, en este mismo apartado, el análisis de *De Paulino et Polla* 345-348, 369-370 y 379-380.

⁷⁴¹ Para el análisis de *De Paulino et Polla* 931-934 cf. supra “Dinero, honor y clases sociales”.

⁷⁴² Sobre el uso de estas palabras cf. supra “Terminología referida a los juristas”.

Una vez que Fulcón ha convencido por completo a Paulino para que acepte a Pola por esposa, decide, por educación, acompañar al anciano a su casa. A su regreso le suceden las desgracias que se describen en los vv. 979-994:

Dum redit, ecce canes mordaci dente repente
 980 *aggrediuntur eum precipitantque solo,*
 dilacerant vestes, dentes in corpore figunt:
 fuste caret cum quo pellere possit eos.
 Mox animum capiens surgit lapidesque requirit,
 quos reperire nequit nocte nocente sibi.
 985 *Ante suos vultus opponens brachia, cancri*
 more retrograditur, ora pavendo canum.
 Forte via media, qua pergit, fossa patebat
 in qua retrogradus Fulco repente ruit;
 sordenti ceno fuerat pars ima repleta:
 990 *est ibi crure tenus fixus adusque diem.*
 Vociferans clamabat opem, sed vociferantem
 non sinit audiri garrula turba canum.
 Per totam noctem medio fecisque lutique
 infelix iacuit, sic sua fata gemens:

De nuevo el autor de la comedia hace pasar al abogado por crueles calamidades, con el agravante de que, en esta ocasión, todas sus desgracias se derivan de haber sido cortés y acompañar a Paulino. En los vv. 979-981 describe cómo, cuando el abogado volvía a su casa, lo atacan unos perros, que lo tiran al suelo, lo muerden y le desgarran su traje. Es posible que Ricardo de Venosa se inspire aquí en el episodio de Acteón recogido por Ovidio en sus *Metamorfosis*, como parece demostrar la posible relación del v. 981 con *Met.* III 236 (*cetera turba coit confertque in corpore dentes*) y 250 (*dilacerant falsi dominum sub imagine cervi*)⁷⁴³.

El abogado intenta defenderse del ataque de los perros pero ni tiene un palo a mano ni la oscuridad de la noche le permite encontrar unas piedras. En los vv. 985-986 se le

⁷⁴³ Sobre otras alusiones al mito de Acteón en el corpus de comedias elegíacas cf. supra el análisis de *Rapularius II* 297-298 en “La ambición desmedida de riquezas”.

presenta -no sin tono burlesco- lleno de miedo, defendiéndose como puede con los brazos y retrocediendo como los cangrejos. El v. 985 tal vez se base en Ov., *Met.* III 241 (*circumfert tacitos tamquam sua bracchia vultus*), un verso perteneciente también al pasaje de Acteón. Ricardo de Venosa también puede inspirarse para la cláusula de ese verso en Ov., *Met.* X 127 (*concava litorei fervebant bracchia Cancri*) y XV 369 (*concava litoreo si demas bracchia cancro*).

La mala suerte de Fulcón no tiene límites. En los vv. 987-989 se describe cómo, mientras iba hacia atrás, cae en una fosa llena de fango. La *iunctura forte via* del v. 987, además de en Hor., *Sat.* I 9, 1 (*ibam forte via Sacra, sicut meus est mos*), se encuentra en *De tribus puellis* 1 (*ibam forte via quadam nullo comitante*). Por su parte, la *iunctura pars ima* del v. 989 ya aparece, en la misma posición del hexámetro, en Ov., *Met.* IV 525 (*imminet aequoribus scopulus; pars ima cavatur*).

En el v. 990 el poeta explica que Fulcón permanece dentro del pozo, con las piernas enterradas en el barro, hasta la llegada del día. Para la composición del verso tal vez se inspira en Iuv. 6, 446 (*crure tenus medio tunicas succingere debet*). Y, a continuación, Ricardo de Venosa subraya aún más los infortunios del abogado y, en los vv. 991-992, lo muestra pidiendo ayuda a voz en grito, pero los ladridos de los perros impiden que alguien lo escuche. El v. 992 puede basarse en Ov., *Met.* IV 723 (*versat apri, quem turba canum circumsona terret*).

Como se pone de manifiesto en los vv. 993-994, durante toda la noche Fulcón permanece en medio del barro lamentándose de su destino. También este último verso puede ser de inspiración ovidiana, pues recuerda a *Trist.* III 4, 37 (*vidi ego te tali vultu mea fata gementem*)⁷⁴⁴.

Acto seguido Ricardo de Venosa introduce un largo monólogo de Fulcón. Especialmente relevantes son los vv. 995-1002:

⁷⁴⁴ Sobre *De Paulino et Polla* 993 también cf. supra el análisis de *De uxore cerdonis* 397 en “El clero”.

995 *Me miserum! Contra Dominum que crimina feci,*
 mitteret ut subito tanta flagella michi?
 Ecce dies michi preteritus, potuque ciboque
 dempto, cum multa perditione fuit!
 Insano similis percussi factus amicum,
 1000 *unde reperiussa tempora nostra dolent;*
 morsibus inde canum sum totus dilaceratus,
 in foveamque cadens, ut miser ecce moror.

Aquí el autor, al igual que había hecho en los vv. 716-730, pone en boca del abogado un resumen de todos sus infortunios, aunque en esta ocasión de una forma más sucinta. En todo caso, esta enumeración le sirve a Ricardo de Venosa para subrayar una vez más la mala suerte del abogado. Éste comienza preguntando a Dios qué delitos ha cometido para merecer tales castigos. El comienzo del v. 995 puede estar tomado de Ov., *Am.* II 5, 8 (*me miserum! Quare tam bona causa mea est?*), *Ars* III 552 (*me miserum! Scelus hoc nulla puella timet*) y 736 (*me miserum! Iaculo fixa puella tuo est*), y *Trist.* I 4, 5 (*me miserum! Quantis increscunt aequora ventis*).

A continuación Fulcón manifiesta brevemente cuáles han sido sus desgracias durante ese día, empezando por el hecho de que no ha podido beber ni comer nada. La cláusula v. 997 tal vez está inspirada en Iuvenc. I 637 (*proveniet tamen his satias potusque cibique*). En los vv. 999-1002 refiere que se ha pegado con un amigo, que le han mordido unos perros y que finalmente ha caído en una fosa.

Fulcón se pregunta si no habrá obrado mal al favorecer ese matrimonio. Con la forma de pensar propia de un jurista, en el v. 1005 (*legitimos sociare thoros non crimen habetur*) afirma que no es considerado un crimen unir a alguien en legítimos esponsales. El verso recuerda a *De Paulino et Polla* 340 (*legitimos ideo spreverat ipse thoros*) y ambos pueden guardar relación con *Pamphilus* 474 (*crimen legitimos est violare thoros*), aunque en todos los casos hay que tener presente a Ov., *Epist.* 16, 286 (*castaque legitimi fallere iura tori?*).

A raíz de estos pensamientos Fulcón empieza a ensalzar el sacramento del matrimonio. Sin embargo, en los vv. 1013-1020, el abogado se plantea un posible impedimento:

*Forsitan et potuit nobis res ista nocere
firmari quoniam cum ratione potest:*

1015 *“non desiderio carnis, sed spe faciente
 Prolis coniugium fit statuente Deo”.*

*Coniugium Polle Paulino consociande
 non sobolis, verum carnis amore foret;
 nam cum sint steriles, Paulinus nec generare,*

1020 *conceptum Polla nec retinere valet.*

En estos versos el autor manifiesta un caso de la típica casuística del Derecho Canónico, que evidentemente, dentro del marco de esta comedia, debe interpretarse en sentido paródico. Fulcón cae en la cuenta de que tal vez existe una objeción a lo que ha sido su actuar hasta ahora con respecto al matrimonio de Paulino y Pola. En los vv. 1015-1016 el abogado manifiesta en tono de máxima que el matrimonio debe basarse en el deseo de la prole, no de la carne. Estos versos pueden tener relación con el proverbio *ut scriptura refert, uxorem ducere prolis / spe debes: ergo vetulam tibi iungere noli*⁷⁴⁵.

Fulcón explica que el matrimonio de Paulino y Pola, dado que por su edad son estériles, se basa en el amor de la carne y no de la descendencia. La cuestión de la legitimidad de este matrimonio, aunque explícitamente no ha aparecido hasta ahora, tendrá un peso relevante al final de la comedia.

Todos estos pensamientos lo desaniman y desea morir. Mientras tanto llega el nuevo día y con él los infortunios descritos en los vv. 1039-1048:

His verbis aliisque, iacens in fece lutoque,

1040 *conqueritur dum sol irradiaret humum.*

Consurgente die, surgit vicinia tota,

⁷⁴⁵ Cf. WALTHER, 1963-1969, 32557.

*in foveeque videt ore latrare canes;
credentes ibi stare lupum, iaciendo lapillos
Fulconem lapidant; clamor in urbe sonat:*

1045 *“Ad captum properate lupum, deferte lapillos,
 ictibus ut sevis interimatis eum”.*

*Tota catervatim ruit urbs comota, frequenter
 in fovee fundum proiciendo petras.*

Las desgracias del abogado parecen no tener fin. Al amanecer todavía sigue dentro de la fosa rodeado de barro. Entonces, en los vv. 1041-1042, toda la vecindad descubre a los perros ladrando en torno al agujero, unos versos que recuerdan a Hor., *Epist.* I 16, 44 (*sed videt hunc omnis domus et vicinia tota*).

A continuación, en los vv. 1043-1048, Ricardo de Venosa se recrea en explicar que los ciudadanos creen haber capturado un lobo y empiezan a lanzar piedras dentro de la fosa. Pittaluga apunta que todo este pasaje se inspira en el *Geta* de Vidal de Blois (vv. 185-208), donde Birria es confundido con una liebre y es apedreado⁷⁴⁶. El paralelismo entre *lupus* y *lepus* es evidente.

En los vv. 1049-1058 Fulcón, además de pedirles que paren, reconoce sus supuestas faltas:

*Fulco latens nescit taceat vel clamet: “Homo sum,
1050 non lupus! A saxis iam cohibete manus!”*

*Infelix tandem, percussus mille feritis,
 exclamat magna: “Parcite” voce “michi!*

*Intus in hac fovea non est lupus, immo misellus
 et peccator homo, res odiosa Deo.*

1055 *Nam si non odio me rex divinus haberet,
 non, puto, mandasset tanta flagella michi.*

*Vicinis sum namque meis derisio factus,
 obprobrium quoque, res prodigiosa nimis”.*

⁷⁴⁶ Cf. PITTALUGA, 1986, pp. 217-219, nn. a los vv. 1043-1060.

El abogado no sabe si callar o gritar. Ricardo de Venosa subraya la desdicha de Fulcón y el hecho de que, para cuando quiere reaccionar, ya ha recibido un millar de heridas. El v. 1052 puede tener como fuente a Ov., *Met.* III 382 (*voce “veni” magna clamat; vocat illa vocantem*) y *Fast.* VI 443 (*provolat in medium et magna “succurrite!” voce*). También parece relevante la posible relación con *Geta* 199 (*Birria sum; michi Geta, precor, modo parcat. Amicum*).

Acto seguido Fulcón confiesa que debe ser un pecador, ya que sólo así se explican todas las desgracias que Dios le ha hecho padecer. Ricardo de Venosa tal vez se basa para el v. 1054 en Io. 9, 24 (*nos scimus quia hic homo peccator est*) y 9, 31 (*scimus autem quia peccatores Deus non audit*). Por último reconoce que ha acabado siendo para sus vecinos una irrisión y una vergüenza.

Al escuchar estas voces, la gente deja de tirar piedras. Descubren entonces que no es un lobo lo que está dentro de la fosa, sino un hombre, y tratan de sacarlo fuera con una cuerda. El autor de la comedia aprovecha para introducir un nuevo infortunio contra el abogado. En los vv. 1063-1068 (*os prope iam fuerat fovee, cum, fune repente / in partes fracto, rursus ad ima ruit. / Deterior primo casus fuit iste secundus, / nam caput in luteo mersit et ora lacu. / Suspicit infelix, cenoque fluente per ora / dicere vix poterat: “Me trahitote foras!”*) describe cómo, cuando Fulcón estaba a punto de salir, la cuerda se rompe y se cae de nuevo a la fosa, pero esta vez de cabeza. Su situación es lamentable. Con la cara llena de barro apenas puede gritar que lo saquen de allí. La cláusula del v. 1067 puede estar inspirada en Ov., *Am.* I 7, 57 (*suspensaeque diu lacrimae fluxere per ora*).

Cuando finalmente los ciudadanos consiguen sacarlo fuera, se acerca un *rusticus* y pronuncia una acusación contra Fulcón. El campesino afirma que esa noche le han robado en su casa y que Fulcón debe ser uno de los ladrones pero que, al intentar huir, ha caído en la fosa. De especial interés, por lo que tienen de parodia del mundo jurídico, son los vv. 1079-1084 (*hunc ad pretorem, peto vos, minate ligatum, / quas meruit penas ut patiatur ibi. / Accusaturus ego sum capitaliter ipsum, / hoc ausum, fracta pace, patrare scelus. / Mille talentorum quoque vobis infero penam, / ni vinctum coram preside detis eum*), donde el

campesino pretende llevar al abogado ante el juez con el fin de que lo castigue con la pena capital. Además avisa a los ciudadanos de que, si no colaboran con él, exigirá contra ellos una multa de mil talentos. Ricardo de Venosa caracteriza al *rusticus* como si fuera un experto en Derecho y así, en estos dísticos, usa varios términos de naturaleza específicamente jurídica, como son *accuso*, *poena*, *praetor* y *scelus*, un rasgo que acentúa el tono burlesco del pasaje⁷⁴⁷. Por otra parte, el poeta parece basarse para la composición del v. 1080 en Ov., *Trist.* I 1, 68 (*quas meruit, poenas iam dedit illud opus*), y para el v. 1084 en Mt. 27, 2 (*et vinctum adduxerunt eum et tradiderunt Pontio Pilato praesidi*).

En los vv. 1085-1086 (*terrata non modicum tante formidine pene, / Fulconem coram preside turba trahit*) Ricardo de Venosa explica que los ciudadanos, por miedo a la pena con la que les ha amenazado el campesino, llevan a Fulcón ante el juez. La cláusula del hexámetro puede estar inspirada en Hor., *Epist.* I 16, 53 (*tu nihil admittes in te formidine poenae*).

El autor se detiene a continuación en mostrar el juicio. La situación está llena de comicidad: el abogado Fulcón es acusado ante el juez por un campesino. En los vv. 1087-1088 (*pretoris Fulco cum sisteret ante tribunal, / rusticus assurgens talia verba dedit*), a modo de preludio, se describe cómo, cuando Fulcón se halla ante el tribunal del pretor, el campesino toma la palabra⁷⁴⁸. Su discurso aparece en los vv. 1089-1102:

Sermonem, pretor, si nescio dicere comptum,
1090 *ius non ledatur, deprecor, inde meum.*
Casibus in multis lex parcat rusticitati,
 ignoscas igitur lege favente michi.
Ut reprobos homines refrenet condita lex est,
 quilibet ut valeat vivere iure suo.
1095 *Nocturnos fures violatoresque domorum*
 quam graviter feriat lex sacra nosse potes.
Cesaream pacem frangendo, perfidus iste
 hospitium fodit, nocte silente, meum;

⁷⁴⁷ Sobre el uso de estas palabras cf. supra “Terminología referida a los juristas”.

⁷⁴⁸ Sobre el uso de la *iunctura talia verba* cf. supra el análisis de *De Paulino et Polla* 610 en “Los caballeros”.

me depredantem canibus sectantibus ipsum,
 1100 *corrui in foveam dum fugit ora canum;*
et quia non debet scelus hoc impune relinqui,
 iustitiam fieri deprecor inde michi.

El campesino aparece aquí caracterizado como un docto jurista, pues, entre otras cosas que se comentarán en estas líneas, usa una terminología bastante específica procedente de ese campo léxico: *impune*, *ius*, *iustitia*, *lex*, *praetor* y *scelus*⁷⁴⁹. Su parlamento empieza con los vv. 1089-1090, donde, a modo de *captatio benevolentiae*, afirma que él no sabe componer hermosos discursos, algo que no debería mermar sus derechos. Y en el dístico siguiente sostiene que precisamente la ley, en muchos casos, se muestra compasiva con la ignorancia.

A continuación, buscando argumentos a su favor, expone que la ley está precisamente para proteger sus derechos particulares y castigar a los ladrones nocturnos y asaltantes de casas, en este caso, como ha dicho antes el *rusticus*, con la pena capital. Tal vez con los versos 1095-1096 se está aludiendo a *Lex XII tab.* 8, 12 (*si nox furtum faxsit, si occisit, iure caesus esto*), a la que se refiere Cicerón en *Mil.* 3, 9 (*quod si XII tabulae nocturnum furem quoquo modo, diurnum autem, si se telo defenderet, interfici impune voluerunt*). El autor de *De Paulino et Polla* también puede estar basándose en el texto bíblico de *Ex.* 22, 2 (*si effringens fur domum sive suffodiens fuerit inventus et, accepto vulnere, mortuus fuerit, percussor non erit reus sanguinis*). Asimismo es significativo mencionar aquí, por lo que supone de manifestación del contexto jurídico en el que se compone esta comedia, el paralelismo de estos versos de Ricardo de Venosa con *Constitutiones Regni Siciliae* 14 (*qui tamen aggressorem vel latronem in dubio vite discrimine constitutus, vel nocturnum furem cum clamore, quem aliter comprehendere non valebat, occiderit, iuxta divorum parentum nostrorum statuta, propterea nullam calumniam sustinere debet*)⁷⁵⁰. Este corpus jurídico fue promulgado en el año 1231 -pocos años después de que se escribiera *De Paulino et Polla*- por el emperador Federico II, al que, como ya se ha señalado, el autor dedica la comedia. En todo caso, a partir de todos estos

⁷⁴⁹ Sobre el uso de estas palabras cf. supra “Terminología referida a los juristas”. Sobre el uso del adverbio *impune* cf. ib. el adjetivo *impunis*.

datos, resulta todavía más evidente la intención eminentemente paródica de esta obra de Ricardo de Venosa.

En los vv. 1097-1098 el campesino manifiesta que Fulcón, al expoliar su casa, ha roto la paz imperial. Pittaluga señala a este respecto que con los términos *pax cesarea* Ricardo de Venosa puede estar aludiendo a la *Constitutio in Basilica Sancti Petri* del año 1220⁷⁵¹. Por otro lado, hay que hacer notar aquí que la *iunctura nocte silente* es muy frecuente en Ovidio, y aparece en la misma posición del pentámetro en *Am.* II 19, 40 (*quaerere, quid latrent nocte silent canes*); *Epist.* 6, 96 (*impavidus somno nocte silente frui?*) y 16, 284 (*excipe me lecto nocte silente tuo*); y *Fast.* II 692 (*in medios hostes nocte silente venit*).

Luego el *rusticus* explica al juez la sucesión de los acontecimientos tal como él entiende que han sucedido: Fulcón estaba saqueando su casa, los perros lo persiguen y el ladrón cae en la fosa. También el v. 1100 puede estar inspirado en Ovidio, en concreto en *Met.* XIV 62-63 (*esse sui partes, refugitique abigitque timetque / ora proterva canum. Sed quos fugit attrahit una*).

La acusación del campesino acaba pidiendo que ese delito no quede impune y que se le haga justicia. El autor parece que también aquí echa mano del poeta de Sulmona, pues el v. 1101 recuerda a *Met.* XI 67 (*non impune tamen scelus hoc sinit esse Lyaeus*).

Inmediatamente después de la intervención del *rusticus*, Ricardo de Venosa se apresura a añadir, en los vv. 1103-1104 (*Fulco negat totum, sed erat presumptio contra: / nam fuerat fosse proxima fossa case*), que, aunque Fulcón lo niega todo, las pruebas están en su contra. En efecto, la fosa en la que ha caído está muy cerca de la casa robada.

Oídas las partes, el pleito llega a su fin. El juez, en los vv. 1105-1108 (*pretori quoniam talis presumptio iuris / et de iure fuit credita, sanxit ita: / "Ingerat ut multis Fulconis pena timorem, / supplicium capitis iure iubente ferat"*), da crédito a las pruebas

⁷⁵⁰ Cf. HUIILLARD-BRÉHOLLES, 1852-1861, vol. IV, p. 16.

presentadas y sentencia que, de acuerdo con la ley, Fulcón sea decapitado. Su muerte servirá de escarmiento para muchos. Pittaluga explica que la expresión *presumptio iuris / et de iure* es una fórmula jurídica esencial en las obras de Justiniano⁷⁵². La afrenta contra Fulcón es notoria: un simple campesino lleva una acusación contra él y lo vence.

La parodia del proceso judicial (acusación, defensa y sentencia) se va a completar con la apelación mencionada en los vv. 1109-1110 (*Raynaldi mox Fulco ducis regnum moderantis / provocat examen, scripta ferenda petens*), un dístico en el que Ricardo de Venosa demuestra una vez más sus profundos conocimientos jurídicos. Pittaluga explica a este respecto que Fulcón se sirve aquí de la *provocatio* (*provocat examen*), es decir, de un recurso de apelación, en este caso al duque Rainaldo; asimismo utiliza la expresión *scripta ferenda*, con la que hace referencia a la sentencia ya depositada⁷⁵³.

Acto seguido, en los vv. 1111-1116 (*continuo scriptis assignatisque libellis / carpit iter, sibimet talia verba loquens: / "Irrita si fieret in me sententia lata, / ut dux magnificus evacualet eam, / vota Deo voveo quoniam sponsalia Polle / perficiam, placeant si tamen illa duci"*), el autor describe cómo el abogado emprende el camino hacia el duque con la sentencia y las actas selladas. Fulcón piensa que, si el duque le anula el veredicto, hará voto de llevar a término el matrimonio de Pola, siempre que Rainaldo se muestre conforme. Estos dísticos son especialmente significativos no sólo por el rico uso de expresiones jurídicas que contienen, sino también por introducir de nuevo en la trama el matrimonio de Pola -un tanto olvidado después del encuentro con el *rusticus*-, y, sobre todo, su legitimidad, una cuestión que cada vez coge más peso en la obra. Hay que señalar además que Ricardo de Venosa puede inspirarse para la apertura del v. 1112 en Ov., *Met.* X 709 (*carpit iter; sed stat monitis contraria virtus*), y del v. 1115 en Verg., *Aen.* XI 4 (*vota deum primo victor solvebat Eoo*).

⁷⁵¹ Cf. PITTALUGA, 1986, p. 223, v. 1097.

⁷⁵² Cf. PITTALUGA, 1986, p. 223, vv. 1105-1106.

⁷⁵³ Cf. PITTALUGA, 1986, p. 223, n. a los vv. 1110-1111. El editor italiano remite a diferentes pasajes de las *Constitutiones Regni Siciliae* en los que se trata por extenso de estas cuestiones. Sobre el duque Rainaldo, vicario del emperador Federico II mientras que éste se encontraba en las Cruzadas cf. PITTALUGA, 1986,

En los vv. 1117-1118 (*sic in suspenso sponsalis causa remansit, / a Duce dum rediens Fulco solutus erit*) el autor quiere subrayar, todavía con más fuerza, que el asunto del matrimonio queda pendiente hasta que Fulcón sea absuelto por el duque.

Las palabras de Fulcón ante el duque se recogen en los vv. 1121-1136:

*Sic ait: "O pie Dux et iudex iuste, querelas
auscultate meas, si placet, aure pia.
Sorte fui misera quoddam delapsus in antrum
compulsus turba nocte silente canum;
1125 adveniente die, populus me collapidarunt
non visum, peius adiciendo malo;
ut me viderunt, male se fecisse fatentes,
me de sordenti surripuere loco.
His tamen ignosco prothomartyris ore precantis:
1130 ignoranter eos me lapidasse reor.
Sed me convenit vir quidam, nocte sub ipsa
proponendo suam me violasse domum;
et quia fracta domus est antro proxima, pretor
supplicium sanxit ut capitale luam;
1135 Paulini Polleque senum sponsalia tracto:
quid vobis placeat inde iubete michi".*

Ricardo de Venosa, como ya ha hecho en los vv. 716-730 y 997-1002, aprovecha para introducir aquí un elenco de las desgracias que ha padecido el abogado, en esta ocasión desde que cayó en la fosa. En efecto, Fulcón, lleno de humildad y buscando que se la haga justicia, le cuenta al duque cuáles han sido sus últimos infortunios. Comienza su parlamento con los vv. 1121-1122, donde apela a la piedad y a la justicia del duque, un dístico que supone un buen ejemplo de *captatio benevolentiae*.

A continuación Fulcón pasa a contar lo sucedido. En los vv. 1123-1124 se queja de la mala suerte que tuvo al caer en una fosa y ser atacado por unos perros. Luego explica que

pp. 83-84 y BERTRÁN ROIGÉ, 2002, p. 547. Sobre el duque Rainaldo también cf. supra el estudio de *De Paulino et Polla* en "Análisis de las comedias".

al amanecer los ciudadanos empezaron a apedrearlo sin ni siquiera haberlo visto y describe cómo, cuando se dieron cuenta del error, lo sacaron fuera. Agrega además que, como hizo el protomártir, los perdona, pues no sabían lo que hacían. Los vv.1129-1130 aluden a las palabras de san Esteban en *Act. 7, 59* (*positis autem genibus clamavit voce magna: "Domine, ne statuas illis hoc peccatum"*) y a las de Cristo en la cruz de *Lc. 23, 34* (*Iesus autem dicebat: "Pater, dimitte illis, non enim sciunt quid faciunt"*).

Después Fulcón cuenta cómo llegó un hombre que le acusó de haber robado su casa y que el pretor, al entender que la casa robada estaba cerca de la fosa, acabó condenándole a la pena capital. En el último dístico de su parlamento, el abogado añade, de una manera bastante forzada, que él se está ocupando del matrimonio de los ancianos Paulino y Pola, acerca del cual se muestra dispuesto a seguir las órdenes del duque. Por tanto, una vez más y ya al final de la comedia, como si fuera el aspecto más trascendente de la misma, vuelve a salir a la luz la cuestión de la legitimidad de este matrimonio.

Ricardo de Venosa, con un estilo más condensado y rápido de lo acostumbrado, recoge en los vv. 1137-1140 (*iudicis examen Dux cassans, iure favente, / precipit ut Fulco verbera dira ferat, / neve senum tractet sponsalia cepta deinceps, / cum nequeant steriles fructificare Deo*) el veredicto final del duque Rainaldo, que anula la sentencia del juez y ordena que Fulcón sea azotado y que no se ocupe más del matrimonio de los ancianos, pues, siendo estériles, no pueden ofrecer a Dios ningún fruto. Estos versos tienen algo de moraleja y tal vez intentan ofrecer una clave interpretativa de la comedia: todas las desgracias que ha sufrido el abogado Fulcón pueden deberse a su afán por favorecer ese matrimonio, que según Rainaldo, supone violentar a la naturaleza de las cosas.

Llegados a este punto se puede afirmar, a modo de conclusión, que los ataques al mundo de los juristas y las parodias que de él se realizan son un elemento recurrente en el corpus de comedias elegíacas. Además, muchos autores de estas composiciones medievales manifiestan, a través de sus versos, conocer la terminología específica de este campo, los procesos y, en algunos casos, las fuentes jurídicas clásicas. Sobresalen especialmente las obras *De Paulino et Polla* y *De Afra et Milone*.

4.3. Los médicos

Durante la Alta Edad Media el desarrollo de la Medicina se considera que fue mucho mayor en Oriente que en Occidente⁷⁵⁴. A grandes rasgos, en Occidente, el saber médico se dividía entonces en tres ramas fundamentales⁷⁵⁵: Dietética, que buscaba reglamentar desde la comida y la bebida hasta el tiempo de trabajo y de descanso, unas directrices muy desarrolladas en el mundo monacal; Farmacología, con recopilaciones de textos referidos en gran medida a Plinio⁷⁵⁶; y Cirugía, que englobaba también Ginecología, Fisiología y Anatomía, con obras atribuidas a Hipócrates, cuyo corpus era en realidad muy poco conocido en Occidente, y que recogían numerosas explicaciones de las prácticas de flebotomías. En líneas generales, se puede concluir que, hasta el s. X, había una Medicina de carácter seglar, llevada a cabo con un afán lucrativo, y otra de naturaleza monacal, con fines caritativos, pero ambas carecían de una base científica sólida⁷⁵⁷. El esfuerzo de algunos autores de este periodo, especialmente del renacimiento carolingio, como el monje irlandés Dungalo, el obispo Teodulfo de Orléans, el abad anglosajón Aldelmo de Sherborne, el obispo de Passau Ermerich o el propio Alcuino, por incluir la Medicina como una de las artes liberales no acababa de cuajar completamente⁷⁵⁸.

En Oriente, por el contrario, la Medicina experimentaba un gran progreso gracias, sobre todo, al auge de la ciencia árabe. Destaca especialmente en este periodo la Escuela de traductores de Bagdad, iniciada por Johannitius en el s. IX y que traduce al árabe parte de la *Colección hipocrática*, a Dioscórides y a Galeno. Es la época también de Rhazes y de Haly Abbas, autores de obras enciclopédicas de gran importancia que posteriormente fueron traducidas al latín, o, en el caso de la Iberia musulmana, de Abulcasis, que trabajó en el ámbito de la Cirugía, un saber que, debido al aborrecimiento a la sangre, estaba poco desarrollado en el mundo judeoárabe.

⁷⁵⁴ Para un completo estudio de la Medicina en la Edad Media cf. LAÍN ENTRALGO, 1981, vol. III. Cf. también BABINI, 2000, pp. 45-55.

⁷⁵⁵ Cf. SCHIPPERGES, 1981, pp. 191-197.

⁷⁵⁶ Sobre la pervivencia de Plinio en la Edad Media cf. MOURE CASAS, 2008, pp. 206-209.

⁷⁵⁷ Cf. ZARAGOZA, 1981, pp. 176-179.

⁷⁵⁸ Cf. SCHIPPERGES, 1981, pp. 201-211.

Sin embargo, en la Baja Edad Media la situación cambió radicalmente. A partir del s. XI Salerno acaparó todo el protagonismo de saber médico, de la misma manera que sucedía en París con la Teología o en Bolonia con el Derecho. El carácter cosmopolita de esta ciudad del Sur de Italia hizo posible el encuentro entre la tradición médica grecorromana y la judeoárabe. Desde el s. VII existía en Salerno un monasterio benedictino en el que se atendía a enfermos. Es posible que ése fuera el lugar donde, a comienzos del s. XI, surgió la famosa escuela de Medicina. Allí se fue reuniendo paulatinamente un grupo de médicos que ejercían la Medicina, la enseñaban y escribían sobre ella. Los primeros estudios de la escuela versaban sobre extractos de obras griegas y latinas, pero no árabes. Éstas llegaron en la segunda mitad del s. XI gracias a la figura de Constantino el Africano. Desde ese momento, y debido también a las Cruzadas, el contacto entre la cultura árabe y la cristiana fue cada vez más significativo.

La época de mayor esplendor de la escuela de Salerno fue el s. XII. A la vez que se sistematizaron los estudios médicos, empezaron a escribirse obras como el famoso *Regimen sanitatis Salernitanum*, un texto de carácter enciclopédico, datable tal vez incluso a mediados del s. XI, que contiene desde prescripciones higiénicas hasta el tratamiento de las dolencias más comunes, además de botánica médica, uso de los alimentos, aplicación de la sangría, etc., y que gozó de una enorme popularidad. Los métodos de enseñanza, los escritos y las traducciones de la escuela de Salerno se fueron extendiendo poco a poco por Occidente y fueron arraigando en los principales focos culturales del momento, las primeras universidades, que asumieron también este ámbito del saber. Eran frecuentes casos como el de Gilles de Corbeil, que se formó en Salerno y luego marchó a París, donde fue el primer profesor de Medicina.

La Medicina deja de ser concebida como un simple oficio manual y el médico se convierte en un *physicus*, una concepción muy frecuente en el mundo árabe⁷⁵⁹. Los estudios de esta nueva disciplina poco a poco fueron tomando cuerpo. Tras acabar los estudios de las artes liberales, a la edad aproximada de veinte años, se podía comenzar el doctorado en

⁷⁵⁹ Cf. LAUER, 1981, pp. 242-243.

Medicina, de la misma manera que en Teología o Derecho. En los estatutos de la Universidad de París, por ejemplo, se requerían seis años para doctorarse en Medicina⁷⁶⁰. Empezaron también a surgir nuevas obras de investigación médica, clasificaciones, diccionarios, historias clínicas, al mismo tiempo que se seguían traduciendo y estudiando los principales tratados de la Antigüedad. Así en la Universidad de Bolonia se comentaba a Hipócrates, Galeno, el *Canon* de Avicena, el *Correctorium* o *Colleget* de Averroes o el *Almansor* de Rhazes⁷⁶¹.

A partir del s. XIII la Medicina occidental anduvo cada vez más en solitario, perdiendo su dependencia de la ciencia árabe. Asimismo el progreso de la cirugía y de los conocimientos anatómicos cobró un nuevo auge e hizo mejorar ostensiblemente la eficiencia de estos saberes. Los médicos fueron adquiriendo prestigio y alcanzando en muchos casos una prominente posición social. El proceso de secularización que afectó a todas las profesiones liberales, de manera más rápida en los países mediterráneos, también alcanzó a los médicos. Sin embargo, por ejemplo, los profesores de Medicina de la Universidad de París no obtuvieron permiso para casarse hasta 1452⁷⁶². Al igual que los juristas, la presencia de los médicos entre las clases dirigentes alteraba la estructura social tradicional y fueron objeto de numerosas sátiras, entre las que, como podrá verse a continuación, se encuentran las de algunas comedias elegíacas. Las críticas más frecuentes son las que, cómo ya se ha señalado, los tachan de avariciosos, siendo el dinero, y no la salud, su principal objetivo como médicos.

Ya en *De nuntio sagaci*, una de las comedias que inauguran este género, se halla el componente satírico contra los médicos. En los vv. 355-359 (*dic saltem nobis que sit tibi causa doloris. / Est aliquis medicus tali nunc arte peritus / qui vellet censum dare quod posset tibi sensum? / Si censum querit pro censu non remanebit / quin teneat sensum, si forte dabit tibi censum*) los familiares, que creen que la enamoradiza muchacha ha intentado suicidarse, le preguntan por la causa de sus males y le aconsejan acudir a un

⁷⁶⁰ Cf. LE GOFF, 1986, pp. 79-80.

⁷⁶¹ Cf. LE GOFF, 1986, pp. 80-81.

⁷⁶² Cf. VERGER, 2001, p. 226.

médico especializado en la materia⁷⁶³. Llama la atención cómo, entre un pintoresco juego de palabras, se pone en seguida en relación la figura del médico con la necesidad que tiene de cobrar su paga. De esta forma el médico es caracterizado, ya en una de las comedias más antiguas, como un personaje ligado al dinero. Por otro lado, en estos versos se alude a un lugar común dentro de la literatura amorosa como es el sufrimiento causado por alguna herida de amor, una manifestación derivada en definitiva del tópico de la *militia amoris* tan usado en las comedias elegíacas y que no pocas veces utiliza un léxico perteneciente al ámbito del dolor y de las heridas que, de manera más o menos directa, está relacionado con el campo de la Medicina⁷⁶⁴.

En la comedia *Aulularia* hay otras muestras reseñables de esta animadversión hacia los médicos. En los vv. 123-128 (*consului medicos: medici dixere bolismum, / scilicet esuriem, que solet esse cani. / De consumptore medici fecere voracem; / perpetuam peperit addita cura famem. / Exitus hic artis medice: si quid male sentis, / accede ad medicum, protinus eger eris*) Quérulo aprovecha la ocasión para quejarse contra los médicos⁷⁶⁵. Éstos han emitido un diagnóstico sobre el criado al afirmar que tiene bulimia. Vidal emplea aquí el término *bolismus* y luego lo explica diciendo que es el hambre que suelen tener los perros, una aclaración que ha provocado no pocas discusiones. Ya Müllenbach afirmaba que *foede erravit auctor: alius enim est bolismus, alius appetitus caninus*⁷⁶⁶. La palabra *bolismus*, que está bien atestiguada en la Edad Media, procede del griego *boúlimos*, y, en consecuencia, el término alude al hambre de los animales bovinos⁷⁶⁷. Así, Avicena (III 13, tratado II, capítulo 15 de la edición publicada en Venecia en 1564) explica el *bolismus* como una *fames vaccina*, y se caracteriza por ser una *fames membrorum cum satietate stomachi. Sunt ergo membra famelica valde, et indigentia nutrimento*. De la *fames canina* Avicena habla sin embargo en el capítulo 12. Molina Sánchez sostiene, por su parte, que Vidal ha confundido *bolismus* con *bulimus*, palabra utilizada en latín clásico con el sentido

⁷⁶³ Para el análisis de estos versos también cf. supra “La ambición desmedida de riquezas”.

⁷⁶⁴ Lógicamente ese tipo de ejemplos, en cuanto que no revelan una sátira contra el mundo de los médicos, no son analizados aquí. Para el uso del tópico de la *militia amoris* en las comedias elegíacas cf. ARENAL LÓPEZ, 2006.

⁷⁶⁵ Para el análisis de *Aulularia* 123-126 también cf. supra “La avaricia propia de los criados”.

⁷⁶⁶ Cf. MÜLLENBACH, 1885, p. 90.

⁷⁶⁷ Cf. DU CANGE et alii, 1883-1887, vol. I, col. 692c.

de hambre canina⁷⁶⁸. Sin embargo, la etimología de *bulimus* también remite al griego *boulimos*. Tal vez Vidal opta por *bolismus*, el término menos conocido, movido por necesidades métricas, ya que *bulimus* tiene la u larga y no entra en el esquema de la cláusula.

En cualquier caso, los remedios que los médicos han aplicado no sólo no han curado, sino que, como suele ser habitual en estas sátiras, han hecho que la enfermedad se agrave, algo que queda muy bien formulado en el dicho castellano que afirma que es peor el remedio que la enfermedad. Vidal lo expresa así en los vv. 127-128, unos versos en los que efectivamente destaca su tono categórico. A propósito de este pasaje, Molina Sánchez comenta lo llamativo que resulta que Vidal de Blois elabore estas invectivas contra la Medicina, un saber que tanto contribuyó al mundo de la Filosofía con su método de conocimiento científico, cuando, en otros campos, es un autor que destaca por una postura marcadamente tradicionalista⁷⁶⁹. Sin embargo, frente a esta opinión, lo expuesto en estas páginas parece apuntar a que es precisamente ese carácter tradicionalista el que lleva a un clérigo como Vidal a oponerse a estos nuevos y poderosos grupos sociales, como son los juristas y los médicos, al igual que a la floreciente burguesía. En efecto, la irrupción de estos colectivos provocó, como aquí se viene viendo, un rechazo más o menos agresivo por parte de todos aquellos autores que, como Vidal, eran partidarios de un esquema social más tradicional.

Dentro de *Aulularia* los ataques a los médicos vuelven a aparecer en los vv. 169-172 (*quo tibi plus medeor, egrescis durius inde / utque magis doleas nostra medela facit. / Arte manus medice crescit dolor ut minuatur; / quo magis urgetur et minus ulcus obest*). En esta ocasión son palabras pronunciadas por el Lar, que trata de justificar su comportamiento ante Quérulo ya que éste no para de lamentarse de su mala suerte. Es entonces cuando el Lar argumenta que, de la misma manera que sucede con los médicos, cuanto más cuidados le dedica a Quérulo, más empeora su situación, pero que esa es precisamente la primera condición para mejorar. En estos versos Vidal de Blois intercala otra sátira contra el mundo de la Medicina utilizando de nuevo el tópico de que el tratamiento de los médicos, al menos

⁷⁶⁸ Cf. MOLINA SÁNCHEZ, 1999, p. 172, comentario a los vv. 123-124.

en primera instancia, hace empeorar al enfermo. Es significativo el empleo que Vidal hace en estos dos dísticos del léxico médico, usando términos como *doleo*, *dolor*, *egresco*, *medela*, *medeor*, *medicus* o *ulcus*, lo que manifiesta que no era un campo del todo ajeno al autor⁷⁷⁰.

Otra posible crítica a los médicos, aunque muy controvertida, puede hallarse tal vez en *Aulularia* 469-470 (*Etheris ille deum natumque Coronide iurat, / quo nullum maius Grecia numen habet*), donde Clinia jura que no contará nada de lo que Gnatón le diga, y pone como testigos al dios del éter, Júpiter, y al hijo de Coronis, Esculapio, dios de la Medicina. Vidal de Blois mezcla así diferentes referencias mitológicas. El autor pudo inspirarse para componer estos versos en Verg., *Aen.* XII 140-141 (*praesidet (hunc Illia rex aetheris altus honorem / Iuppiter erepta pro virginitati sacravit*) y Ov., *Trist.* II 37-38 (*iure igitur genitorque deum rectorque vocatur, / iure capax mundus nil Iove maius habet*) y *Fast.* I 90 (*nam tibi par nullum Graecia numen habet*). De cualquier forma, lo más destacable de estos versos es la posible confusión de Coronis, la madre de Esculapio, con Cronos, el padre de Júpiter. Como apunta Hagendahl, es probable que a la mente de Vidal viniera el eco de Ov., *Fast.* I 291 (*accepit Phoebonymphaque Coronide natum*), verso en el que Ovidio se refiere a Esculapio⁷⁷¹. Sin embargo, también hay que tener en cuenta la hipótesis de Cecchini en la que habría que entender a los dos dioses por separado, algo con lo que Vidal buscaría crear una especie de hipérbole sarcástica con la que atacar de nuevo a los médicos⁷⁷². A pesar de la objeción de Molina Sánchez a esta propuesta de las dos divinidades, ya que el valor de equivalencia de la enclítica *-que* impediría tal análisis, las frecuentes críticas de *Aulularia* contra la Medicina que aquí se vienen mostrando parecen reforzar suficientemente la hipótesis sugerida por Cecchini⁷⁷³.

Otra comedia en la que se puede encontrar una nueva crítica a los médicos es *Babio*, en concreto en los vv. 459-460 (*tantula dampna gemis! Medica sum doctus in arte: / sanatum leviter tam leve vulnus erit*), que pertenecen al pasaje de la castración del

⁷⁶⁹ Cf. MOLINA SÁNCHEZ, 1999, p. 172, comentario a los vv. 125-128.

⁷⁷⁰ Sobre el uso de algunas de estas palabras cf. supra “Terminología referida a los médicos”.

⁷⁷¹ Cf. HAGENDAHL, 1939, pp. 241-242.

⁷⁷² Cf. CECCHINI, 1985, p. 64.

⁷⁷³ Cf. MOLINA SÁNCHEZ, 1999, pp. 189-190.

protagonista, probablemente una alusión satírica, como ya se ha visto, contra la figura de Pedro Abelardo⁷⁷⁴. Aquí el criado Fodio, que acaba de castrar a su amo aparentemente sin querer, se burla del arte médico al decir a Babión que no se preocupe por su pequeña herida, ya que él es un experto en Medicina y sanará enseguida.

También en *Pamphilus, Gliscerium et Birria* hay que destacar otros versos satíricos contra este colectivo. En los vv. 61-62 (*Birria*: “*Plus doleo colaphis quam pondere morbi; / morbus enim gravis est, sed medicina magis*”) el criado Birria, que se ha atragantado con una espina y empieza a recibir los golpes de Pánfilo, dice que es mejor la enfermedad que la medicina. Aquí puede verse una vez más, y en esta ocasión expresado también con tono de máxima, el dicho contra los médicos en el que se afirma que es peor el remedio que la enfermedad.

Sin embargo, la comedia más importante en todo lo que atañe a la crítica a los médicos es, sin ninguna duda, *De more medicorum*, que desarrolla el tema de una forma casi monográfica. Como podrá verse en estas páginas, las invectivas directas contra los médicos son constantes, así como las parodias de sus comportamientos, que denotan además unos conocimientos en la materia algo más que fortuitos, como puede constatar, por ejemplo, en el léxico técnico que utiliza. En este sentido son importantes las aportaciones de Brunhölzl que, en la primera edición de *De more medicorum*, estudió los paralelos de algunos versos de esta comedia con escritos médicos procedentes de Salerno⁷⁷⁵. Precisamente Gatti, dada la relación de esta obra con la escuela salernitana, defiende su localización en el Sur de Italia⁷⁷⁶.

Los ataques contra los médicos empiezan ya desde los primeros versos. Así, en los vv. 7-10 (*principio medicus, urinam cum videt egri, / admirans inquit: “Hec aqua cuius adest?” / Et capiens scafium manibus deducit in altum / inspiciensque diu sic, quasi tristis, ait*) se parodia el comportamiento del médico que, antes de nada, examina entristecido la

⁷⁷⁴ Cf. supra el análisis de *Babio* 441-454 en “El clero”.

⁷⁷⁵ Cf. BRUNHÖLZL, 1955. Sobre los textos de la escuela de Salerno editados bajo el título de *Collectio Salernitana* cf. DE RENZI, 2001.

⁷⁷⁶ Cf. GATTI, 1998b, p. 388. Sobre las características generales de autoría, cronología y localización de *De more medicorum* cf. supra “Análisis de las comedias”.

bacinilla con la orina del enfermo que le ha llevado el criado, al que todavía no se ha mencionado. El análisis de la orina se había convertido en uno de las actuaciones más características del médico, como puede verse, por ejemplo, en algunas líneas del *De instructione medici secundum Archimathaeum* (*cum omnem urinam inspexeris, diu attendas colorem substantiam quantitatem et contentum*)⁷⁷⁷.

Junto con el análisis de la orina, el examen del pulso, las dietas, los enemas, los purgantes y las sangrías formaban parte del proceder habitual de los médicos. Estas técnicas, muchas de las cuales, como podrá verse, son descritas burlescamente en los versos de esta comedia, ya se recogían en las primeras obras de la escuela de Salerno⁷⁷⁸. Alfano, el primer miembro de la escuela del que se tiene constancia histórica, muerto en 1085, y que escribió *Natura hominis*, *De pulsibus tractatus archiepiscopi Alphani* y *De quattuor humoribus*, explica cómo el corazón y el hígado son los órganos fundamentales del cuerpo humano, pues en uno radica el calor corporal y en el otro los humores. Cualquier desajuste que se produzca en ellos se manifiesta en el pulso y en la orina, de ahí la importancia de analizarlos con detenimiento, algo sobre lo que se escribirá abundantemente en los tratados medievales de Medicina.

A continuación, en los vv. 11-12 (*maxime si fuerit alicuius divitis illa, / a quo subtrahere munera posse sciat*), el autor lanza un divertido ataque contra la avaricia de los médicos, cuando afirma que éstos, si saben que la orina que están examinando es de algún rico, se muestran especialmente preocupados por la gravedad de su enfermedad⁷⁷⁹.

En los vv. 13-32 se recogen las palabras del médico tras analizar la orina del paciente:

*“Crede michi, frater, cito ni succurritur isti,
posset de facili deteriora pati!*

15 *En, urina docet quia fortiter iste gravatur:
nam caput et venter, cetera membra dolent.*

⁷⁷⁷ Cf. DE RENZI, 2001, vol. V, p. 333.

⁷⁷⁸ Cf. SCHIPPERGES, 1981, pp. 229-230.

Intus et exterius calor illum vexat, amarum
guttur habet, stomachum debilitasque premit.
Fercula que sumit non digerit, egerit illa
20 *indigesta nimis; esca nocere solet.*
Nocte nichil dormit, tempestas angit eundem
et cibus insipidus sic sapit omnis ei.
Ergo si cito vult hic indagare salutem,
consilium medici queritet ipse boni
25 *qui bene curet eum ceu morbi causa requirit:*
ignarus medicus mortificare solet.
Naturam morbi qui non agnoscit, eundem
quomodo curabit? Est sua cura mala.
Ignari medici demit medicina salutem;
30 *dum prodesse putat, semper obesse solet.*
Curo meos egros, conforto, visito cunctos:
sic debet facere quisque bonus medicus."

El médico quiere parecer preocupado ante el criado del enfermo y las palabras que le dirige así lo denotan. En los vv. 13-14 le insta a que rápidamente se ponga remedio, pues, si no se hace, la situación empeorará. El médico parece seguir aquí el tipo de consejos que aparecen, por ejemplo, en *De secretis mulierum, de chirurgia et de modo medendi* VII 51-57 (*cumque recesseris hinc, dicas specialiter ipsum / egrotare nimis quia si curaveris illum / sic maioris eris meriti laudisque favore / dignior; huncque mori[s] si contingat, manifeste / dicent, a primis te desperasse; sed ipse / cautius attendas generalia signa salutis / et privata simul, nomen retinendo prophete*) o en algunas líneas de *De instructione medici secundum Archimathaeum* (*cum autem ab ipso recesseris domesticis eius ipsum dicas multum laborare: tunc enim si liberatus fuerit maioris meriti et laudis eris. Si vero mortum fuerit testabuntur te amici sui te de salute eius desperasse*), donde se le recomienda decir siempre que la situación es muy grave, para que luego, en caso de que logre la curación, sea mayor su gloria, y si no la consigue, que no tenga responsabilidades⁷⁷⁹. Puede leerse algo parecido en Juan de Salisbury, *Metalogicon* I 4 (*si convalescit aeger, operam danti medico adscribatur; si deficit, eius invalescat auctoritas, qui hoc antea familiaribus suis revelavit*).

⁷⁷⁹ Para el análisis de estos versos también cf. supra "La ambición desmedida de riquezas".

⁷⁸⁰ Cf. DE RENZI, 2001, vol. IV, p. 149 y vol. V, p. 333 respectivamente.

Por otro lado, el autor de la comedia tal vez pudo inspirarse para componer el v. 13 en Isid., *Carm.* XV 4 (*crede mihi, frater, doctior inde redis*) y en el autor del s. IX Walafrido Estrabón, en *Vita Sancti Galli Confessoris* 410 (*crede mihi, frater dulcissime, vates amate*)⁷⁸¹.

En los vv. 15-18 el médico comienza a hacer alarde de sus conocimientos y, sólo con haber visto la orina del enfermo, empieza a describir los síntomas que éste padece: dolor de cabeza, de tripa y de todo el cuerpo, fiebre, boca ácida y debilidad en el estómago. El v. 16 puede guardar relación con el dicho *dum caput egrotat, cetera membra dolent*⁷⁸². La *iunctura intus et exterius* del v. 17 tiene también un carácter proverbial, como puede verse, por ejemplo, en *intus et exterius ornat sapientia corpus*⁷⁸³. Se encuentra además recogida en Walafrido Estrabón, *Vita Sancti Galli Confessoris* 588 (*intus et exterius cuncto spoliatur honore*) y 990 (*intus et exterius meritorum laude beatus*)⁷⁸⁴, y en *Epitaphium Ottonis* 1a, 14 (*intus et exterius gemino decoramine comptum*)⁷⁸⁵.

En los vv. 19-22 el médico, continuando con su audaz descripción, explica cómo vomita todo lo que come y no consigue dormir por las noches. El poeta tal vez se inspira en Alcim., *Carm.* II 397-398 (*ex tunc insipido mulier praeventa reatu / plus salsum sine mente sapit, quae pungere sensus*).

A continuación, en los vv. 23-26, el médico, después de haber sido capaz de describir los síntomas del enfermo sin ni siquiera haberlo reconocido, empieza a vender sus servicios. Él, frente a los médicos ignorantes que suelen provocar la muerte, se presenta ante el criado como una persona docta, ya que conoce la causa de la enfermedad. Este afán por conocer el origen de la enfermedad del paciente se halla, por ejemplo, en *Flos medicinae scholae Salerni* 2061-2063 (*est medicus qui scit morbi cognoscere causam; / quando talis erit nomen et omen habebit. / Sunt medico plura super aegros respicienda*) o

⁷⁸¹ Para el texto de *Vita Sancti Galli Confessoris* cf. DÜMMLER, 1884, p. 439. Sobre el uso frecuente de la *iunctura crede mihi* cf. supra el análisis de *Rapularius II* 107 en “Dinero, honor y clases sociales”.

⁷⁸² Cf. WERNER, 1912, d 152.

⁷⁸³ Cf. WERNER, 1912, i 118.

⁷⁸⁴ Cf. DÜMMLER, 1884, pp. 444 y 454 respectivamente.

⁷⁸⁵ Cf. STRECKER, 1939, p. 283.

en las últimas líneas del breve escrito titulado *Quomodo visitare debes infirmum (quoniam cum haec omnia requisieris facile eius causas agnoscis et cura tibi difficilis non videtur)*⁷⁸⁶.

En los dos dísticos siguientes el médico sigue describiendo las consecuencias negativas que ocasiona acudir a un médico ignorante, pues, lo único que logra es quitar la salud y perjudicar más. Estas palabras que el autor de *De more medicorum* pone en boca del médico están llenas de ironía pues, como se irá viendo a lo largo de la comedia, es él mismo precisamente el que encarna todos los defectos que ahora critica. La cláusula del v. 29, que vuelve a aparecer en el v. 159 (*nunc subiens apte pariet medicina salutem*), puede estar inspirada en Ov., *Trist.* II 269 (*eripit interdum, modo dat medicina salutem*), además de en Paul. Petr., *Mart.* II 690 (*quin et Paulino similis medicina salutem*) y en Milón, *Carmina* III 114 (*restituit celerem felix medicina salutem*)⁷⁸⁷. El parlamento del médico acaba con unas palabras en las que, sin ningún tipo de vergüenza, publicita sus servicios.

El mensajero se muestra muy asustado ante las palabras que acaba de escuchar y le pide al médico su parecer. El médico en los vv. 35-36 (*providus est quoniam, volo consilium sibi ferre, / nulli consilium denego quippe meum*) dice que a nadie niega un consejo, especialmente si es suyo. Con estas palabras el autor de *De more medicorum* quiere subrayar el carácter arrogante del médico. Acto seguido, en los vv. 37-48 la comedia continúa caracterizando negativamente al protagonista y vuelve a subrayar su desmesurada avaricia⁷⁸⁸. Las palabras del médico acaban con las instrucciones que da al enfermo en los vv. 49-52 (*cum limpha calida siropum mane resumat / et comedat farra pomaque sive pira. / Abstineat vino! Facito servare dietam, / donec visurus venero cras ad eum*). Los remedios que le propone son, por un lado, de naturaleza farmacológica, en tanto que tiene que tomarse un jarabe acompañado de agua caliente; pero conjuntamente el paciente tiene que

⁷⁸⁶ Cf. DE RENZI, 2001, vol. I, p. 513 y vol. II, p. 73 respectivamente. La misma idea aparece también en Ioannes Saresberiensis, *Policraticus* II 29.

⁷⁸⁷ Para el texto de *Carmina* cf. TRAUBE, 1896, p. 591. La misma idea aparece también desarrollada en Juan de Salisbury, *Policraticus* II 29, 4 (*cum vero de inferioribus quaeritur, puta de complexionis animalis, de causa et cura aegritudinis, eis omnino nihil deest, praeter effectum operis, si is desideratur. Et quidem theorici, quidquid suum est, faciunt, et forte pro amore tuo amplius erogabunt, et ab eis singularum rerum causas et naturas accipies; sanitatis, aegritudinis, et neutralitatis, censores sunt. Dant sanitatem verbo tenus, et conservant. Neutralitatem iubent istuc divertere. Aegritudinis praevident et docent causas, indicunt ei initium, augmentum, statum, et declinationem*).

⁷⁸⁸ Para el análisis de estos versos cf. supra “La ambición desmedida de riquezas”.

observar un régimen de comidas a base de pan, manzanas y peras, además de la ausencia de vino, un tratamiento que pertenece al campo de la Dietética⁷⁸⁹. Estos versos denotan una vez más ciertos conocimientos por parte del autor en la ciencia médica.

El médico, caracterizado como una persona inflexible, no cambia de parecer y en los vv. 59-62 (*lux hodierna michi patientes visere tantum / vix puto sufficiet quos recreare volo; / idcirco nequeo, sed cras proficiscar ad ipsum / auxiliumque sibi consiliumque dabo*) le dice que tiene el día muy ocupado y que lo visitará mañana. El autor de la comedia puede basarse para el v. 59 en Prop. III 10, 7 (*aspiciam nullos hodierna luce dolentis*), Ov., *Epist.* 9, 167 (*et tu lux oculis hodierna novissima nostris*), además de en Guntero, *Ligurinus* III 116 (*lux hodierna monet: vir maxime, parce nec ultra*)⁷⁹⁰. Por otro lado, para el v. 62, puede inspirarse en Embricón de Mainz, *Vita Mahumeti* 466 (*hoc ego monstrabo consiliumque dabo*)⁷⁹¹.

El criado del enfermo regresa a casa e intenta consolarlo. Al amanecer, tal como se describe en los vv. 65-67 (*surgit in aurora famulus scafioque resumpto / ad medicum properat letus et inquit ei: / "Lux bona sit vobis!" urinam monstrat et illi*), visita de nuevo al médico y le lleva otra vez la bacinilla. Que el autor de la comedia vuelva a introducir el elemento de la orina que debe ser analizada, junto con el hecho de que el criado se la muestre al médico dándole los buenos días, pone de manifiesto el carácter paródico de estos versos.

A continuación, en los vv. 68-73 (*qua visa medicus singula querit ab hoc: / si bene dormivit, assellatur, requiescit. / Cuncta prius doctus, consilium dat ei. / Tunc surgens medicus visurus tendit eundem / atque statum querit introiens ad eum / et pulsum tangit. Eger suspirat ab ymis*), el poeta describe con cierto detalle cuál es proceder del médico: examina la orina; luego efectúa varias preguntas, en este caso, sobre el sueño, sobre si ha evacuado el vientre o si ha descansado; después, una vez que se ha enterado de todo, da su

⁷⁸⁹ Sobre el uso laxante del trigo, en grano o en harina, en la antigüedad GATTI, 1998b, p. 403, remite a Scrib. 135; Cael. Aur., *Chron.* II 7, 98 y IV 3, 23.

⁷⁹⁰ Cf. ASSMANN, 1987, p. 237.

⁷⁹¹ Cf. CAMBIER, 1961.

parecer; y, por último, se decide a visitar personalmente al enfermo y le toma el pulso. Estos versos denotan, una vez más, el conocimiento que el autor tiene de los comportamientos propios de la práctica médica. En este sentido es interesante destacar el paralelismo de estos versos de *De more medicorum* con las recomendaciones que se dan, por ejemplo, en el comienzo de *De adventu medici ad aegrotum* (*intrante tuo a nuntio sciscitare quantum est ex quo infirmus, ad quem vocaris, laboraverit; qualiter ipsum aegritudo invaserit: haec autem sunt necessaria, ut quando ad ipsum accesseris, aegritudinis eius non omnino inscius videaris, ubi post visa urina, considerato pulsu, licet per ea aegritudinem non cognoveris, tamen si sinthoma quod praescriveras dixeris confidet in te, tamquam in autore suae salutis, ad quod summopere laborandum est*), donde se insta a los médicos a que, antes de emitir un juicio, se informen bien a través de preguntas y del análisis de la orina y el pulso⁷⁹². Lo mismo aparece en *De secretis mulierum, de chirurgia et de modo medendi* VII 6-16⁷⁹³:

*Nuncius inter ea tractetur honore decenti,
inquisitus utrum modico vel tempore longo
ipse laboravit ad quem te ducere querit,
qualiter invasit illum valitudo, quop ipse,
10 si poterit fieri, sic certificeris ab illo
inquirendo sua sinthomata; cautius egri
post hoc urina visa pulsuque notato
cum reliquis signis, quamvis non certificeris,
ex hiis que pridem nosti sinthomata caute
15 pandere sufficiet tamen, ut confidere possit
viis dictis de te quasi de rectore salutis.*

Asimismo hay que hacer notar que el autor de *De more medicorum* tal vez también pudo inspirarse para el v. 73 en Ov., *Ars* III 675 (*spectet amabilius iuvenem et suspiret ab imo*).

⁷⁹² Cf. DE RENZI, 2001, vol. II, p. 74.

⁷⁹³ Cf. DE RENZI, 2001, vol. IV, pp. 147-148.

Una vez que ha reconocido al paciente, el médico pronuncia unas palabras que no dejan de tener interés en la crítica a este colectivo. Los vv. 75-84 dicen así:

75 *Confortare satis, omnem deponere timorem!*
 Auxilio Domini nam cito sanus eris.
 Omnipotens Dominus cunctos confortat egentes,
 qui confortare solus in orbe potest.
 Debilitat firmos, infirmos roborat, egros
80 *sanat, vivificat, mortificando premit.*
 Infima sublimat, sublimia mergit ad yma,
 ditat et anichilat, prebet et ipse levat.
 Exaltans humiles deponit sepe potentes,
 Omnipotens solus creditur esse Deus.

En estos versos el médico quiere animar al enfermo diciéndole que tenga fe en Dios. El autor de nuevo parece tener como referencia los consejos que se encuentran en el comienzo de *De adventu medici ad aegrotum* (*cum igitur, o medice, ad aegrotum vocaberis, adiutorium sit in nomine Domini. Angelus qui comitatus est Tobiam affectum mentis et egressum corporis comitetur*) y en *De secretis mulierum, de chirurgia et de modo medendi* VII 1-5 (*cum fueris, medice, quandoque vocatus ad egrum, / auxilium queras ab eo qui cuncta gubernat; / angelus ut Domini comitatur forte Tobiam, / affectum mentis preter comitetur et actus. / Dirigat atque tuos gressus in pace salubri*)⁷⁹⁴. La llamada a la confianza en Dios de *De more medicorum*, elaborada de una forma tan deliberadamente larga y reiterativa, busca sin duda parodiar ese comportamiento. Esta clase de palabras puestas en boca de un médico no son la mejor garantía de que la curación vaya a producirse gracias a sus conocimientos científicos.

En los vv. 75-76 el médico intenta tranquilizar al enfermo asegurándole que con la ayuda del Señor sanará rápidamente⁷⁹⁵. La promesa del v. 76 puede guardar relación con algunas palabras del tratado *De adventu medici ad aegrotum* (*post aegroto cum Dei auxilio salutem promittas*) y con *De secretis mulierum, de chirurgia et de modo medendi* VII 50

⁷⁹⁴ Cf. DE RENZI, 2001, vol. II, p. 74 y vol. IV, p. 147 respectivamente.

⁷⁹⁵ Sobre *De more medicorum* 75 también cf. supra el análisis de *De Paulino et Polla* 293 en “Los juristas”.

(*egro pendenti promittas inde salutem*)⁷⁹⁶. La *iunctura auxilio domini* no es extraña en la literatura cristiana y aparece también, por ejemplo, en Paul. Petr., *De vita Sancti Martini* I 308 (*auxilio domini fultus, mihi redde salutem*).

En *De more medicorum* 77-78 el médico empieza a desarrollar las beneficiosas consecuencias que la omnipotencia divina puede tener sobre los que sufren. La *iunctura Omnipotens Dominus* es muy frecuente en la literatura cristiana y puede verse, entre otros muchos ejemplos, en Paul. Nol., *Carm.* 19, 288 (*Omnipotens Dominus finitum corporis aevum*) o en el *Carmen de Iona propheta* 11 (*Omnipotens Dominus nullam iaculabitur iram*). En los vv. 79-82 el médico continúa con el largo elenco de maravillas que puede obrar el poder de Dios, entre las que se cuentan el robustecer a los débiles y sanar a los enfermos. La enumeración acaba con los vv. 83-84, unos versos basados en el Nuevo Testamento, en concreto en Lc. 1, 52 (*deposuit potentes de sede et exaltavit humiles*). De esta manera, al introducir esta alusión bíblica, el autor quiere subrayar aún más el carácter satírico de estos versos. El empleo burlesco de este tipo de citas constituye un tópico muy usado en las comedias elegíacas, ya que, por lo general, se trata de un campo bien conocido por los posibles lectores o espectadores de estas piezas.

El paciente responde que ojalá Dios le proporcione la capacidad de poder sanarlo y le promete que le pagará lo que le pida. Estas palabras del enfermo dan pie al médico para, en los vv. 91-122, hacer un largo alegato de por qué deben pagarle sus servicios⁷⁹⁷. Tras este parlamento, el enfermo, manifestando una gran ingenuidad, le dice al médico que se lleve lo que considere justo, cosa que éste hace. El autor de la comedia detalla en el v. 135 (*accepta mercede sua, securus in ere*) cómo el médico se queda satisfecho por haber cobrado su paga⁷⁹⁸.

En los vv. 136-138 (*inquit ei: "Sanus si cupis esse cito, / ceu dicam facito: fiat siropus ut omni / febre procul pulsa sospes adesse queas*) el médico recomienda un jarabe para expulsar cualquier tipo de fiebre. Llamen de nuevo la atención los conocimientos

⁷⁹⁶ Cf. DE RENZI, 2001, vol. II, p. 75 y vol. IV, p. 149 respectivamente.

⁷⁹⁷ Para el análisis de estos versos cf. supra "La ambición desmedida de riquezas".

⁷⁹⁸ Para el análisis de este verso también cf. supra "La ambición desmedida de riquezas".

médicos que tiene el autor, expresados, en esta ocasión, a través del uso de una terminológica técnica (*febris, sanus, siropus y sospes*)⁷⁹⁹. Sin embargo, como se explica en los vv. 139-142 (*facto siropo patienti, protinus hausto, / non prodesse sibi, sentit obesse magis. / Plus dolet amissis sine causa sumptibus eger / quam de febre sua, que minus urit eum*), el paciente, después de haberse tomado el jarabe, no sólo no experimenta ningún beneficio sino que empeora, y lo que más le duele es el dinero que ha perdido⁸⁰⁰.

El médico, en los vv. 143-148 (*“ne mireris”, ait, “humorum multa malorum / in te materia; rem bene nosco modo. / Oportuna tibi multum medicina videtur / ut deponatur ista superfluitas. / Qua sumpta scito quia morbi causa peribit: / incolumis fies; sic eris, adde fidem!”*), dice que se ha percatado de que está lleno de humores malignos y que conoce una medicina que podrá curarlo. Hay que destacar aquí, una vez más, cómo el autor utiliza una terminología muy específica del campo médico (*humor, incolumis, medicina, morbus y superfluitas*) en la composición de sus versos.

Las palabras del médico no consuelan al paciente que, en los vv. 149-152 (*sic michi dicebas de siropo quia sanum / me quoque reddebat, profuit et minime. / Amisi nummos expendi quos in eodem: / ne perdam vereor hos alios pariter*), teme volver a perder más dinero⁸⁰¹.

El médico le responde en los vv. 153-160:

Non est amissum quicquid gerit utilitatem:
amisisse putas quod tibi lucra tulit?

155 *Tu vero noscas profectum quod tibi multum*
siropus gessit, teque docere volo:
dura nimis natura fait, sed mollificavit
illam siropus atque paravit eam:
nunc subiens apte pariet medicina salutem:

160 *omnia fructificant cum venit apta dies.*

⁷⁹⁹ Sobre el uso de estas palabras cf. supra “Terminología referida a los médicos”.

⁸⁰⁰ Para el análisis de *De more medicorum* 141-142 también cf. supra “La ambición desmedida de riquezas”.

⁸⁰¹ Para el análisis de *De more medicorum* 151-152 también cf. supra “La ambición desmedida de riquezas”.

El médico trata de convencerle de la necesidad de tomar esa nueva medicina con un lenguaje pretendidamente técnico: el jarabe ha ablandado una naturaleza excesivamente dura y la ha dejado preparada. Es interesante el paralelismo de estos versos con *Flos medicinae scholae Salerni* 2066-2067 (*digere materiam, crudamque repelle novicam, / mollifica duram, compactam solve, fluentem*)⁸⁰². Ahora, como le intenta hacer ver en los vv. 159-160, sólo resta aplicar el nuevo medicamento.

Los engañosos discursos del médico ya no consiguen su objetivo. En los vv. 161-164 (*ventosis verbis et vanis imbuis aures; / ignoro certe quid tua dicta sonant. / Attamen hoc fiat, medicine sed meliorem / effectum dum det; quam dedit ante, Deus*) el enfermo le responde que sus palabras resultan vacías y que no entiende nada de lo que dice. Al escuchar estos comentarios, el médico muestra con más detalle su carácter arrogante:

165 *“Simplex non credit nisi tantum que sapit ipse;*
 omnibus in rebus credit adesse dolum.
Ecce, Deum testor, quem nil latet, omnia qui scit,
 quod fraus in verbis non latet ulla meis!
Falsum consilium nulli me credo dedisse:
 170 *ut novi melius, ymmo fidele dedi!*
De me conqueritur nemo; sed sunt, puto, multi
 qui me collaudant meque valere sciunt.
Sunt, puto, plus centum michi qui servire tenentur
 consilium propter auxiliumque meam.
 175 *Hii me cognoscunt, hii longe meque salutant*
 et dicunt famulos semper adesse meos.

Comienza, en los vv. 165-166, criticando a los que ven engaños donde no los hay. Pone a Dios por testigo en los vv. 167-170 de que sus palabras no ocultan mentiras y, lleno de orgullo, empieza a enumerar algunas de las supuestas manifestaciones de reconocimiento que recibe por su trabajo. En los vv. 171-176 afirma que son muchos los que lo aplauden y que son más de cien los que, gracias a su trabajo, están obligados a

servirlo. El segundo hemistiquio de este último pentámetro puede estar inspirado en Ov., *Trist.* III 4, 74 (*absim, vos animo semper adesso meo*).

En los vv. 177-188 el médico contrasta lo que acaba de decir con el comportamiento del paciente:

Tu vero me nescis adhuc, mendacia cuncta
que tibi dico putas; est tua pauca fides.
Tu verum falsum credis, falsum quoque verum,
180 *illicitum licitum, fas pariterque nefas.*
Sum deus ut possim febrem depellere verbo
atque crucis signo vivificare viros?
Crede michi: tibi vis medicamen proderit ullum;
rebus et in verbis est tibi nulla fides.
185 *Credenti vere pro voto singula fiunt:*
in factis cunctis est tibi pauca fides.
Non est hoc hominis, pro certo scito, fidelis,
veridicis verbis non adhibere fidem.

En los vv. 177-180 le reprocha al enfermo su enorme incredulidad. Es entonces cuando pregunta si acaso él es Dios para curar a los enfermos con la palabra o resucitar a los muertos con la señal de la cruz. Una idea parecida puede verse, por ejemplo, en *Flos medicinae scholae Salerni* 3444-3445 (*si medicus cunctos aegros posset medicari / divinus magis deberet iure vocari*) y en Nigel de Longchamps, *Speculum stultorum* 115-116 (*velle potest medicus, sed non conferre, salutem; / gratia diva facit, ipse minister adest*)⁸⁰³.

Finalmente el médico le va a exigir al paciente que se fíe de él. En los vv. 183-184 le asegura que algún medicamento dará buen resultado y le echa en cara que no crea ni en los hechos ni en las palabras⁸⁰⁴. Este último verso es claramente satírico, ya que, hasta ahora, ninguna de las acciones del médico ha sido provechosa. El médico, con una

⁸⁰² Cf. DE RENZI, 2001, vol. I, p. 514. Para los paralelos de *De more medicorum* con los textos de la escuela de Salerno cf. BRUNHÖLZL, 1955.

⁸⁰³ Cf. DE RENZI, 2001, vol. V, p. 102 y MOZLEY-RAYMO, 1960 respectivamente.

⁸⁰⁴ Sobre el uso frecuente de la *iunctura crede mihi* cf. supra el análisis de *Rapularius II* 107 en “Dinero, honor y clases sociales”.

reiteración que subraya el tono crítico de estos versos, acaba su parlamento pidiendo al enfermo que tenga fe en sus palabras. El v. 185 tal vez puede tener alguna relación con Raimundo de Béziers, *Liber Kalilae et Dimnae* 13 (*credenti vere possunt mala multa nocere*) y el v. 188 con Paul. Nol., *Carm.* 6, 164-165 (*conmaculata tui, verbis si nulla priorum / est adhibenda fides, sacros si fallere vates*).

El paciente está ya cansado de las largas peroratas del médico y en los vv. 189-190 (*quicquid vis facias, noli me debilitare, / queso, tuis verbis; verba nociva michi!*) le dice que haga lo que quiera pero que se calle, ya que sus palabras le resultan dañinas. En los vv. 191-194 (*ergo confecta medicina combibit illam / infirmus cupidus; que male purgat eum. / Quatenus assellet expectat debilis eger; / sed cum fallat eum spes sua, tristis ait*) el enfermo se bebe la nueva medicina pero ésta no funciona como purgante. Acude a la letrina pero sus esperanzas se ven frustradas. Estos dísticos revelan de manera un poco más clara el tipo de dolencia que sufre el paciente y que se verá ratificada a lo largo de los próximos versos.

A continuación el autor de la comedia explica que el criado va una vez más en busca del médico, que se había marchado, y le pone al tanto de la situación. La contestación del médico acentúa más el carácter humorístico del pasaje. Así, en los vv. 199-200 (*Quomodo? Nonne bene purgavit eum medicina? / Miror, mirantem me stupor atque capit*), el médico se extraña de que el nuevo medicamento no lo haya purgado bien y, haciendo un juego de palabras, manifiesta que el asombro se ha apoderado de él. El criado, en los vv. 201-202 (*vera loquor: minime commovit eum medicina; / non egressit enim, fortiter unde dolet*), explica que la medicina no ha conseguido removerlo lo suficiente y que sigue sin poder hacer del vientre.

El médico intenta justificarse y propone una solución. En los vv. 203-206 (*cum bibit exitiens epar illam, congrua multum / ipsi crede michi quod medicina fuit. / Utilis esset ei nunc altera, postea sanus / esset uti piscis; sed nimis ipse tenax*) le dice que el hígado bebió la anterior medicina y que resultó muy adecuada, pero que ahora le preparará un nuevo

medicamento que lo dejará sano como un pez⁸⁰⁵. Desde este segundo hemistiquio del v. 206 hasta el v. 226 el médico critica la avaricia del paciente con unas palabras que resultan desvergonzadas para el lector o espectador de *De more medicorum* pues, como resulta evidente, es el médico, y no el enfermo, el que se caracteriza por su desmedido afán de lucro⁸⁰⁶. Asimismo, en ese pasaje, el autor de la comedia juega con el doble sentido de las palabras acusando al enfermo de que no quiere soltar nada de lo que tiene y, en consecuencia, dejar vacía su tripa. El largo parlamento del médico acaba con los vv. 227-228 (*dic sibi quod sumat aliud medicamen ut inde / apte purgetur: convaluisse sciat*), donde manifiesta la necesidad de que el paciente se tome un nuevo medicamento, que ya sería el tercero.

Cuando el criado refiere todas estas cosas al enfermo, éste, en los vv. 231-234 (*ingemit et lacrimans ait: "Heu michi, sunt medicorum / mellea verba quidem factaque virus habent! / Credere quis verbis nam posset dolcibus horum? / Ore favum mellis, corde venena gerunt"*) dirige una dura crítica contra los médicos y, entre lágrimas, explica cómo sus palabras son dulces como la miel pero, por el contrario, sus acciones están llenas de veneno. El parlamento del enfermo concluye con los vv. 235-240 (*dummodo subripere possint, languentibus ullam / curam non adhibent, cura sed eris eis. / Nulla fides! Medicus non curat si moriatur / eger, denarios dummodo bursa ferat. / Vade cito, fili, pinguem mercare suellam / atque fer ad medicum, quod veniatque roga!*), en los que acaba enviando a su criado a comprar una cerdita para el médico, lo que permite al autor, en los vv. 241-243 (*accepta mediens gaudens venit ecce suella; / ingrediens alta voce salutatur eum / et reddit grates; tunc singula querit ab illo*), resaltar cómo éste no visita al enfermo hasta que no ha conseguido su paga⁸⁰⁷. Entonces, cuando llega, siguiendo la práctica acostumbrada, interroga al paciente con detalle.

⁸⁰⁵ Sobre el uso frecuente de la *iunctura crede mihi* cf. supra el análisis de *Rapularius II* 107 en "Dinero, honor y clases sociales". Por otro lado, a propósito de la expresión de carácter proverbial *sanus / esset uti piscis*, GATTI, 1998b, p. 415, remite a Plin., *H. n.* IX 156, donde ya se recoge y se contradice la opinión de que los peces no enferman, que a su vez tiene como referencia a Aristot., *Hist. anim.* VIII 602b, 30.

⁸⁰⁶ Para el análisis de estos versos cf. supra "La ambición desmedida de riquezas".

⁸⁰⁷ Para el análisis de estos versos cf. supra "La ambición desmedida de riquezas".

En los vv. 244-250 (*omnibus auditis certificatus ait: / “Accipias iterum medicinam - consulo vere- / quam modo sumpsisti: profuit illa tibi. / Sumpsit epar quoniam totum, tibi dico quod ante / non assellasti te neque movit ea; / sed te purgabit pravis humoribus ista / et sic sanus eris, ne dubitare velis”*), tras cerciorarse de todo lo que ha escuchado, el médico intenta convencer al paciente de que se tome otra vez la medicina de antes. Finalmente, como puede verse, no es el medicamento nuevo al que se aludía en el v. 227 (*dic sibi quod sumat aliud medicamen ut inde*). Esta medicina le ha venido bien y, aunque no fue a la letrina ni le movió el vientre porque todo su hígado se impregnó de ella, sin embargo le eliminará todos los malos humores. Una vez más en la comedia vuelven a hacerse notar los conocimientos médicos del autor, en especial los relacionados con la teoría de los humores. El proceder del médico que aquí aparece es similar al descrito en algunas líneas de la *Chirurgia* de Enrique de Mondeville (*in praedictis morbos permittimus augmentare, dicentes quod natura cum morbis se a multis superfluitatibus degenerat [...]* *Et sic, ex quo non est fides in Israel et veritas corrui in plateis, malumus, si alterum oportet fieri, decipere deceptores, quam permittere nos a deceptoribus defraudari*)⁸⁰⁸.

La comedia desde este momento empieza a experimentar un significativo cambio estilístico. Durante los vv. 251-260 el narrador toma la palabra y describe con gran rapidez lo que sucede. En los vv. 251-252 (*ergo libens ipsam sumens non inde movetur / egrotans, tristem se miserumque vocat*) explica que el paciente se toma la medicina pero su vientre continúa inalterable. El criado se lo cuenta al médico que, como se describe en los vv. 254-258 (*qui iubet ut fiat suppositura sibi. / Qua facta, per eam non egerit anxius eger. / Tunc cristera cito fecit et fieri / estque per id pravis humoribus alleviatus; / non tamen omnino deserit estus eum*) tiene que tomar varias medidas para reconducir la situación. En primer lugar manda que se le ponga un supositorio, pero que no tiene ningún efecto. Luego ordena que se le haga una lavativa y, gracias a ella, el enfermo se ve aliviado de los malos humores, aunque la calentura tardará más en desaparecer. Sorprende de nuevo en estos versos el dominio que el autor tiene de la ciencia médica, en especial de la terminología

⁸⁰⁸ Cf. PAGEL, 1892, p. 74.

(*crister -clyster* en latín clásico-, *humor* y *suppositura*)⁸⁰⁹. Finalmente será el paso del tiempo el que cure al paciente por completo.

La comedia, que, como se ha visto, ya en estos últimos versos muestra un estilo diferente, abandona ahora toda la trama argumental e introduce un largo epílogo moralizante contra el dinero y la avaricia. Esta crítica abarca desde el v. 261 hasta el v. 346 y está compuesta en forma de anillo: sátira contra la avaricia de los médicos (vv. 261-272), contra el dinero (vv. 273-314), contra la avaricia (315-338) y, por último, otra vez contra la sed de riquezas de los médicos (339-346). De especial interés para lo que aquí se está estudiando son lógicamente los vv. 261-272 y 339-346, versos que ya se han analizado con cierto detalle más arriba y que, dada su extensión, no se vuelven a reproducir ahora⁸¹⁰.

En la comedia *De Paulino et Polla* también se halla una crítica a la avaricia de los médicos en los vv. vv. 113-114 (*denario medicus patienti consulit egro, / litigiosorum iura patronus agit*), cuando Fulcón afirma que los abogados y los médicos sólo cumplen con sus obligaciones si consiguen dinero a cambio⁸¹¹.

En conclusión, el ataque contra los médicos se halla en seis comedias dentro de este corpus medieval. Sin ser un número excesivamente alto, si resulta significativo si se tiene en cuenta que se trata de un campo muy específico. De los médicos se critica, sobre todo, su afán de riquezas y también su falta de competencia a la hora de ejercer su profesión. Las invectivas contra los médicos tienen especial relevancia en *De more medicorum*, ya que constituyen el objeto fundamental de la trama. El autor de esta pieza conoce la terminología específica, varios tratamientos médicos concretos y diversos tratados de la época en esa materia.

⁸⁰⁹ Sobre el uso de estas palabras cf. supra “Terminología referida a los médicos”.

⁸¹⁰ Para el análisis de estos versos cf. supra “Las críticas más desarrolladas al dinero y a la avaricia”.

⁸¹¹ Para el análisis de estos versos también cf. supra “Las críticas más desarrolladas al dinero y a la avaricia”.

5. LA CRÍTICA A LOS BURGUESES

El origen de la burguesía se encuentra en el llamado tercer estado, que, lejos de ser una clase uniforme y cohesionada, estaba dividido a su vez en partes a veces profundamente diferenciadas⁸¹². En primer lugar había una diferenciación entre el ámbito de la servidumbre y el de la libertad. Pero conjuntamente con esta ordenación, había significativas distinciones sociales en función de la capacidad económica. En efecto, junto a los campesinos y ganaderos, coexistían mercaderes y artesanos que poco a poco fueron ampliando su renta y concentrándose en las ciudades. Surge así una clase urbana denominada burguesía, caracterizada por un importante potencial económico, que se posicionó entre el mundo rural por un lado, y los nobles y clérigos por otro.

Paulatinamente este nuevo grupo social se fue organizando en agrupaciones en relación a su oficio. Estas corporaciones estructuraron la vida urbana y su desarrollo⁸¹³. La ciudad se va a convertir por tanto en el verdadero epicentro de estos cambios sociales. Se mejoran las vías de comunicación que favorecen el comercio entre las ciudades, cada vez más grandes y numerosas, la técnica progresa, la población aumenta, cambian las mentalidades, etc. Todos estos cambios, entre otros, desembocarán en lo que Haskins denominó el renacimiento del s. XII⁸¹⁴.

Es a finales del s. X cuando se usó por primera vez el término “burgués” en un sentido social, precisamente en un cartulario de Cluny, orden con la que la burguesía compartía el interés por la magnificencia⁸¹⁵. La lenta pero progresiva inclusión de los burgueses en el tradicional esquema trifuncional de *bellatores*, *oratores* y *laboratores* generó bastantes conflictos, especialmente para los caballeros, que no entendían la naturaleza de esta nueva clase social, y para los clérigos, que no aprobaban muchos de sus medios de enriquecimiento, lo que va quedar reflejado en bastantes versos de estas

⁸¹² Sobre el nacimiento de la burguesía y las relaciones de ésta con las demás clases sociales cf. BLOCH, 2002, pp. 373-376; y DUBY, 1983, pp. 296-303.

⁸¹³ Sobre el desarrollo económico de la sociedad urbana en la Baja Edad Media cf. SABATÉ CURULL, 2002.

⁸¹⁴ Cf. HASKINS, 1955.

composiciones medievales. En efecto, como ha podido verse, las comedias elegíacas poseen un importante componente de crítica hacia el ámbito del dinero y de la avaricia, y, por lo tanto, también los burgueses van a ser objeto de duras y frecuentes invectivas por ser la clase social que encarna la sed de riquezas⁸¹⁶.

La burguesía, a pesar de ser vista como un agente extraño en la sociedad del momento, fue abriéndose camino poco a poco. Este avance lleno de enfrentamientos con las rígidas estructuras sociales, económicas, jurídicas, etc. del feudalismo, fue precisamente una de las principales causas del desmoronamiento del sistema. A su vez, desde el inicio, la burguesía se fue jerarquizando de acuerdo a su posición económica.

Con el término burgués se denominaba tanto a aquellos trabajadores que, gracias a su renta, podían rivalizar con los que ostentaban tradicionalmente el poder, como, en sentido amplio, a los meros habitantes de la ciudad frente a la gente del mundo rural⁸¹⁷. Como podrá verse a continuación, todos estos ámbitos aparecen bien reflejados en las comedias elegíacas. Los autores de estas obras van a criticar desde diferentes puntos de vista al colectivo de los mercaderes así como a la figura del ciudadano en general, opuesto algunas veces a los campesinos y otras a la nobleza.

5.1. Terminología referida a los burgueses

A la hora de analizar los términos propios del mundo de la burguesía hay que decir, en primer lugar, que ya se ha señalado una serie muy significativa de sustantivos, adjetivos y verbos ligados directamente a este ámbito, es decir, todos aquellos términos que tienen que ver con el dinero y la avaricia⁸¹⁸. Por este motivo aquí se estudiará únicamente el léxico relacionado con el mundo de los mercaderes y de los ciudadanos.

En el plano de los sustantivos sobresalen:

⁸¹⁵ Cf. DUBY, 1983, pp. 286-287.

⁸¹⁶ Cf. supra “El dinero y la avaricia”.

⁸¹⁷ Sobre la polisemia del término *burgensis* cf. la entrada *burgenses* en DU CANGE et alii, 1883-1887, vol. I, col. 783b. Cf. también VERGER, 1999, p. 206.

Athenae: *Geta* 31, 157 y 373.

Capua: *De Paulino et Polla* 225.

Civis: *Rapularius II* 298; *Rapularius I* 310; *Babio* 425; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 181; *Miles gloriosus* 27, 39, 50, 75, 113, 115, 123, 179 (dos veces), 195, 198, 200, 235, 245, 253 (dos veces), 306 y 337; y *Asinarius* 244.

Commercium: *Rapularius II* 175; y *Rapularius I* 119.

Ebroica⁸¹⁹: *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 163.

Emptor: *Pamphilus* 78; y *Alda* 226 y 232.

Institor: *Alda* 492; y *De mercatore* 1 y 71.

Mercator: *De mercatore* título; y *De more medicorum* 333.

Merx: *Rapularius I* 131 y 190; *De Afra et Milone* 49; *Alda* 494; y *De mercatore* 68.

Oppidum: *Rapularius I* 375; y *Asinarius* 45.

Parisius: *Rapularius I* 375; y *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 6.

Roma: *Aulularia* 396, 397, 515, 516 y 694; *De Paulino et Polla* 225; y *Miles gloriosus* 7 (tres veces).

Urbs: *Pamphilus* 83, 347 y 357; *De clericis et rustico* 8 y 33; *Rapularius II* 75 y 170; *Rapularius I* 101 y 293; *Aulularia* 369 y 485; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 163,

⁸¹⁸ Para todos estos datos cf. supra “Terminología referida al dinero” y “Terminología referida a la avaricia”.

165, 166, 171, 182, 193, 203 y 207; *Alda* 305, 492, 493 y 558; *Miles gloriosus* 24 y 25; *Asinarius* 1 y 45; y *De Paulino et Polla* 20, 103, 141, 195, 225, 319, 1044 y 1047.

Venditor: *Pamphilus* 77

Entre los adjetivos destacan:

Civicus: *Miles gloriosus* 178.

Urbanus: *De clericis et rustico* 33; *De mercatore* 54; y *Asinarius* 180.

Venalis: *Pamphilus* 78 y 527; y *Alda* 215 y 491.

Finalmente, entre los verbos hay que señalar:

Emo: *Pamphilus* 316; *Aulularia* 26, 198, 297, 426, 508 y 510; *Babio* 107; *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria* 39; *Alda* 220, 222, 234 y 497; *Baucis et Traso* 63 y 68 (dos veces); *Miles gloriosus* 56, 77 (dos veces), 93, 94 (dos veces), 142 y 301; y *De Paulino et Polla* 771.

Mercor: *Pamphilus* 315; y *De more medicorum* 239.

Vendo: *Rapularius II* 43; *Rapularius I* 405; *Aulularia* 321; *Babio* 277; *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria* 151 y 152; *Alda* 117, 219, 224, 227, 230, 231, 233, 242 (dos veces) y 248.

Dentro del plano de los sustantivos los que más veces aparecen son *civis* y sobre todo *urbs*. No se utiliza *civitas* y muy pocas veces *oppidum*. Por lo que pueden reflejar del mundo urbano, también se han incluido en el estudio los nombres de las ciudades citadas en el corpus de comedias elegíacas: *Athenae*, *Capua*, *Ebroica*, *Parisius* y *Roma*. La mención

⁸¹⁹ La ciudad de Évreux.

de Atenas, Roma y Capua manifiesta la admiración por el mundo clásico y denota un cierto “prehumanismo” muy característico de los siglos XII y XIII, como queda reflejado también en autores como Hildeberto de Lavardin y Bernardo Silvestre⁸²⁰. París, por otro lado, se había convertido en el gran centro cultural de la Baja Edad Media.

Entre los adjetivos destaca el uso de *urbanus*. Se utiliza *civicus* pero no aparece *civilis*. Asimismo, como puede verse, se han recogido en el listado los verbos que resumen la actividad propia de los mercaderes, destacando *emo* y *vendo*.

Por último, de los datos expuestos aquí, las comedias que utilizan una mayor número de estos términos son, por este orden, *Rapularius I*, *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria*, *Alda*, *Miles gloriosus* y *Pamphilus*.

5.2. Los mercaderes

Una primera crítica a destacar contra los mercaderes se encuentra en *Alda*, de cuya enorme ingenuidad se ha aprovechado Pirro, logrando consumir su amor. La muchacha le pregunta sorprendida por el extraño objeto con el que le ha provocado tanto placer y entonces el joven, en los vv. 491-497 (*cum tales multas venales expsuisset / caudas nuper in hac institor urbe novus, / in fora colligitur urbs tota locumque puelle / stipant; prima nove mercis amore trahor. / Impar erat pretium pro ponderis imparitate; / magni magna, minor cauda minoris erat. / Est minor empta michi, quoniam minus eris habebam*), le dice que ha conseguido comprar esa especie de cola (*cauda*) a un nuevo mercader que ha llegado a la ciudad, que vendía esa insólita mercancía a diferentes precios en función del peso y del tamaño. Como puede verse, en estos versos tan llenos de atrevimiento como de comicidad, Guillermo de Blois elabora una burla de los mercaderes utilizando un léxico específico de ese campo y del dinero. Así, hay que destacar, por orden de aparición, los siguientes términos: *venales*, *institor*, *mercis*, *pretium*, *empta* y *eris*⁸²¹.

⁸²⁰ Cf. TANDOI, 1983, p. 233, n. 39, y MOLINA SÁNCHEZ, 1999, p. 192, n. a los vv. 515-518.

⁸²¹ Cf. supra “Terminología referida al dinero” y “Terminología referida a los burgueses”.

Uno de los casos más significativos en lo que atañe a la crítica de los mercaderes es evidentemente la comedia *De mercatore*. En efecto, en esta breve pieza -100 versos- el mercader es el centro de las invectivas del poeta, pero siempre desde la perspectiva de su desenfrenado afán de riquezas. Este aspecto ya se ha examinado más arriba y aquí simplemente se comentarán los rasgos más significativos⁸²². No es extraño, por otra parte, que en un contexto de aversión moral al dinero como el que se ha mostrado en este trabajo, y más contra grupos sociales que pertenecen a la burguesía, sea la ambición de dinero el objeto fundamental de esta crítica.

Ya desde el comienzo de la obra, vv. 1-2 (*institor, intentus augendis rebus in orbem, / pontum conscendit ut cumulet opes*), el autor de la comedia subraya la avaricia del protagonista que le lleva a emprender un viaje por mar en busca de fortuna. Precisamente uno de los rasgos que definen a la época en la que se escribe *De mercatore* - finales del s. XII y comienzos del s. XIII- era la proliferación de los mercados y el desarrollo del comercio marítimo⁸²³. La larga ausencia de su casa tendrá desgraciadas consecuencias: la infidelidad de su mujer.

Más adelante, el poeta vuelve a destacar otra vez la codicia del mercader y en los vv. 45-46 (*iam puero crescente redit vir rebus abundans, / fortuna sortem multiplicante suam*) explica cómo, sólo cuando ha cumplido sus objetivos y se ha colmado de riquezas, regresa a casa. Sin embargo, para entonces, el hijo que su mujer ha tenido, ha crecido ya bastante.

En los vv. 63-74, unos versos que por su extensión no se vuelven a reproducir aquí, se descubre de nuevo la personalidad avariciosa del protagonista. El mercader no se cree la historia que le cuenta su mujer y, llevado por su sed de riquezas, emprende un nuevo viaje, vende al niño y, colmado de dinero, regresa a casa solo. De esta manera tan explícita el autor de la comedia subraya una vez más la codicia del protagonista.

⁸²² Para el análisis de los versos de *De mercatore* que aquí se van a comentar también cf. supra “La ambición desmedida de riquezas”.

⁸²³ Cf. SABATÉ CURULL, 2002, pp. 505-508.

Otra comedia a destacar en su crítica contra los mercaderes es *De tribus sociis*. El protagonista de esta brevísima obra -veintidós hexámetros en su versión más extendida, la que aparece dentro de la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf⁸²⁴- es probablemente un campesino que, junto con otros dos compañeros, vive cercano a la indigencia⁸²⁵. Éste cuenta en primera persona cómo, el día que le toca hacer la comida, se le rompe una jarra y acude al mercado para conseguir otra. El mercader, viendo su aspecto, lo confunde con un ladrón y lo echa de mala manera. En su regreso, se encuentra con un compañero y entre los dos llevan a cabo la venganza que aparece en los vv. 14-22:

- Invenio socium, rem narro. "Revertar ad illum",*
 15 *inquio, "tuque sequens proclama funera patris".*
Dissimulo repetoque locum: manus hec capit urnam,
hec aliam. Socius proclamans "Quid facis?", inquit,
"Quid facis hic, miserande? Pater qui languit, ecce
mortuus est et adhuc, insane, moraris?" Ad istud
 20 *"Mortuus est" manibus concussis conterit urnas*
nostra manus. Fugio. Qui me confudit, agrestem
confundo talique modo probra dicta refello.

Aunque evidentemente no se puede decir que un comerciante de jarras pertenezca a la burguesía, sin embargo si es interesante constatar cómo el objetivo de estos versos es burlarse del ámbito de los mercaderes, sea cual sea su posición social. En los dos primeros hexámetros el campesino expone su venganza. Dice que regresará al puesto y que, en ese momento, el compañero debe decirle que ha fallecido su padre.

A continuación marchan al mercado y realizan lo previsto. En los vv. 16-21 el protagonista describe cómo, aprovechando que tiene una jarra en cada mano, al escuchar la supuesta desgracia de que ha muerto su padre, golpea una contra otra y huye. Por último, a modo de moraleja, introduce las reflexiones de los vv. 21-22, donde abiertamente explica que ésta es la manera que tiene él de responder a las afrentas que le hacen.

⁸²⁴ Sobre la tradición manuscrita de *De tribus sociis* cf. CADONI, 1980a, pp. 305-330.

En la versión de *De tribus sociis* del código *Vaticanus Reginensis 344*, de 10 dísticos elegíacos, aparece descrito prácticamente lo mismo en los vv. 12-20, aunque aquí presenta la singularidad de no introducir la moraleja final:

Discedo. Quid agam cogito quove dolo.
Vado, voco, video socium cui taliter: "Urnas
iam michi taxanti, dic obiisse patrem".
15 *Dissimulo repetoque locum: manus hec capit urnam,*
hec aliam, socius deinde secutus ait:
"Quid facis, o demens? Que te dementia vexat?
Mortuus est genitor atque moraris adhuc?"
"Mortuus?" et manibus concussis concutit urnas
20 *nostra manus. Fugio, rideo, letus eo.*

En la versión restante, la del código *Vindobonensis 312*, de veinticinco hexámetros, se describe también el mismo acontecimiento, aunque, aquí sí, con una variante importante. Ahora los protagonistas se intercambian los papeles, es decir, el personaje que es expulsado del mercado es el que tiene que anunciar que supuestamente ha muerto el padre, mientras que es su compañero el que rompe las jarras. En cualquier caso, como se verá a continuación, todo parece apuntar a que se trata de un error del autor de esta versión. La situación aparece recogida en los vv. 17-25:

Invenio socium, rem narro: "Revertar ad illum,
inquit, tuque sequens proclames funera patris".
Dicta placent, rediit; manus hec cito sustulit urnam,
20 *hec aliam, si sint solide lustrando. Cucurri*
per medium clamans: "Insane, tuus pater, ecce,
mortuus est et adhuc, nimium miserande, moraris?"
Obstupet his socius "Heu me!" clamans et ad istud
"Mortuus est", manibus concussis, concutit urnas.
25 *Insequitur, fugio, dampno probra dicta refello.*

⁸²⁵ Sobre la identidad de los protagonistas de *De tribus sociis* y la improbable hipótesis de que fueran clérigos cf. supra "El clero".

Como acertadamente señala Cadoni, llama la atención la incongruencia de los vv. 17-19, donde se explica que es el compañero del ofendido el que regresa al mercado, algo imposible, ya que nunca ha estado allí⁸²⁶. Por otro lado, es interesante destacar que en esta versión sí aparece la moraleja final.

Otro caso más de crítica contra los mercaderes aparece recogido en *De more medicorum* 333-334 (*huius avaritia mercator trans mare currit / lucratur mortem, dum lucra ferre putat*), donde se les echa en cara que su avaricia les lleve a emprender largos viajes por mar en los que sólo consiguen encontrar la muerte⁸²⁷. Llama la atención la relación de estos versos con lo descrito en la comedia *De mercatore*, donde, como se ha visto en este mismo apartado, se critica precisamente ese deseo de viajar por mar en busca de riquezas.

Como conclusión, de todos los ejemplos aquí mencionados, el caso más importante es la comedia *De mercatore*, en la que el protagonista es criticado fundamentalmente por su desenfadada ambición de riquezas. Por otra parte, destaca en estas piezas el motivo del viaje como uno de los puntos de crítica a los comerciantes.

5.3. Los ciudadanos

Algunas de las invectivas dirigidas contra la burguesía en el corpus de comedias elegíacas tienen como finalidad denotar la vida de la ciudad en contraposición a la vida rural. La ciudad, protagonista indiscutible de esta época de progreso económico, es vista como el lugar en el que se concentran los males de la sociedad: engaños, avaricia, violencias, etc. El ciudadano, por tanto, se convierte, frente al hombre de campo, en la encarnación de todos los vicios. Una buena manifestación de todo esto se halla en *De clericis et rustico*. Como se ha visto con cierto detalle más arriba, junto con el campesino, cuya identificación no plantea dudas, los otros dos personajes que intervienen en esta obra deben ser interpretados no como clérigos, sino como burgueses, en el sentido de “gente de

⁸²⁶ Sobre este tipo de contradicciones entre las redacciones de *De tribus sociis* cf. CADONI, 1980a, pp. 327-330.

ciudad”⁸²⁸. Tanto aspectos de la transmisión manuscrita, como las semejanzas de esta obra con el *exemplum XIX* de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso (c. 1050-1106), más conocido como *De duobus burgensibus et rustico*, así como datos internos del texto, permiten concluir que lo que subyace en *De clericis et rustico* es en realidad la oposición entre el mundo urbano y el rural.

Especialmente elocuentes a este respecto son los vv. 33-34 (*cum sint urbani, cum semper in urbe dolosi / suspicor in sociis non nichil esse doli*). Los tres protagonistas de la comedia sólo disponen para comer de una única torta. Hacen una apuesta diciendo que el que tenga el sueño más extraño se la podrá comer. Se trata de una argucia tramada por los dos personajes de ciudad para llevarse ellos la torta y no el campesino. Éste, sin embargo, como se afirma en estos versos, no se fía de los habitantes de la ciudad, pues están siempre llenos de engaños, y decide comerse la torta antes de dormir.

Al despertar al día siguiente, empiezan a contar lo que han soñado. Hablan primeramente los personajes procedentes de la ciudad y cuentan sus sueños llenos de complejidades y erudición. El primero de ellos es de carácter astronómico y el segundo de tema mitológico. En el dístico final de la comedia, vv. 71-72 (*hec vidi et libum, quia neuter erat rediturus, / feci individuum quod fuit ante genus*), se muestran las palabras con las que el campesino se burla de sus dos compañeros de viaje, haciéndoles ver que él ha visto estas cosas y que ha hecho de una torta universal una individual, es decir, que se la ha comido. Como puede verse, el autor de la comedia aprovecha estos versos para burlarse también del mundo de la escolástica, introduciendo aquí una parodia de uno de los problemas filosóficos más discutidos en la época como es la cuestión de los universales.

Otra de las comedias en la que se observan varias críticas contra los habitantes de la ciudad es en *Miles gloriosus*. En esta obra el ciudadano (*civis*) está en oposición, no al campesino, sino al caballero (*miles*). El autor de la comedia quiere mostrar desde el comienzo cómo la influencia y el poder del burgués radican en su dinero. Así, en los vv. 23-34 y 40-48, ya antes citados, se expresa la poderosa atracción que el *miles* siente por la

⁸²⁷ Para el análisis de estos versos también cf. supra “Las críticas más desarrolladas al dinero y a la avaricia”.

magnificencia que rodea al burgués⁸²⁹. También en los vv. 71-100 se introduce un largo parlamento de la mujer en el que ella reconoce que seguirá el ejemplo de su marido, que la conquistó gracias a sus riquezas⁸³⁰. En suma, lo que queda patente desde un principio es que el burgués ha construido su mundo gracias al dinero y, como se irá viendo a lo largo de la comedia, ese mundo se va a ir hundiendo poco a poco.

El autor del *Miles gloriosus* va a repetir, hasta en cuatro ocasiones, la misma estructura de la trama: encuentro amoroso entre la mujer del *civis* y el *miles*, que desconoce quién es ella realmente; los dos consiguen escapar sin que nadie los descubra; la mujer entrega las riquezas acordadas a su amante secreto; y, finalmente, el *miles* divide sus ganancias con el consternado burgués, que se da cuenta de dónde provienen e intenta tenderle una trampa -siempre de manera infructuosa- para cazarle la próxima vez. En lo que atañe a la sátira del *civis*, más que los engaños adúlteros de su mujer o los inútiles intentos para capturar al *miles*, realizan una crítica directa al personaje los encuentros que él tiene con el caballero para repartir las riquezas que éste le trae, unas riquezas que en realidad pertenecen al burgués en su totalidad. Hay que destacar también algunos ataques contra el *civis* particularmente explícitos.

El primero de los repartos de riquezas tiene lugar en los vv. 113-122:

Pauperat et ditat ab eodem munere civem:
augendo minuit, huic sua dando rapit.

115 *Que sibi dantur opes civis notat, invenit illas*
esse suas: id enim forma fatetur opum.

Vix sibi, vix oculo, vix audet credere forme:
in bivio titubat ebria pene fides.

Hunc fidei motum studio crescente loquendi

120 *fulcit eques: latebras destruit ipse suas;*
dat tenebris iubar ipse suis, sua furta serenat;
digna tegi retegit, digna latere patent.

⁸²⁸ Sobre todas estas cuestiones cf. supra “El clero”.

⁸²⁹ Para el análisis de estos versos cf. supra “La atracción del lujo”.

Como puede verse, en estos versos el autor acentúa especialmente su sátira contra el *civis*. Así, en los vv. 113-116, explica que el *miles* reparte las riquezas con el *civis* y cómo éste se percata de la paradoja de que el caballero le está robando y enriqueciendo a la vez, pues las riquezas que le da son precisamente las suyas. En los vv. 117-118 el poeta se detiene en describir el asombro del burgués, que no da crédito a lo que ven sus ojos⁸³¹. Este último verso recuerda a Ov., *Met.* IV 26 (*quique senex ferula titubeantes ebrius artus*). Finalmente se narra que el *miles* empieza a contar lo sucedido y arroja claridad sobre las oscuras dudas del *civis*. Hay que señalar la relación del v. 199 con Ov., *Met.* V 678 (*raucaeque garrulitas studiumque immane loquendi*).

El burgués va a tratar de cazar a su mujer con el *miles*, para lo cual avisa a sus cuñados. La mujer del burgués se enfada ante la violencia de sus hermanos y entonces, en los vv. 137-138 (*vir meus insanit: insanum pellite, fratres; / a triduo cepit perdere mentis iter*) insulta duramente a su marido diciendo que ha perdido la razón e intenta revolver a sus hermanos contra él. Una situación semejante puede verse en *De Afra et Milone* 163 (*asperat in sponsum fratres soror impia; Milo*)⁸³².

Una vez que el caballero ha cobrado su paga por segunda vez, en los vv. 153-154 (*hic redit ad socium, dat opes sibi, iudice libra; / hic socium census hunc dolet esse sui*) se muestra cómo acude de nuevo al burgués para repartir con él las ganancias. Éste se lamenta de que el caballero otra vez se aproveche de su propio dinero.

Más adelante, cuando tiene lugar el tercer encuentro amoroso entre el caballero y la mujer, el burgués se presenta de improviso espada en mano. Con la ayuda de sus cuñados trata de encontrar al adultero, que se ha escondido sin ser visto. La mujer entonces, en los vv. 186-190 (*mecha suis: queritur mente carere virum. / Fratribus ipsa suis suadet servire maritum: / exilium mentis creditur ille pati. / Fratrum lingua tonat pugnans pro parte sororis; / hic fugit eque sua pellitur ipse domo*), vuelve a echar en cara a su marido que se ha vuelto loco. Los hermanos se ponen de su parte y el burgués tiene que marcharse de su

⁸³⁰ Para el análisis de estos versos también cf. supra “La omnipotencia del dinero”.

⁸³¹ Sobre estos versos también cf. supra el análisis de *Lidia* 533-536 en “Los caballeros”.

⁸³² Para el análisis de este verso también cf. supra “Reyes y príncipes”.

propia casa. De nuevo hay que destacar aquí la relación de estos versos con el pasaje antes mencionado de *De Afra et Milone*.

En el v. 193 se muestra cómo, por tercera vez, el caballero divide con el burgués sus ganancias (*dat socio quid libra iubet, diffibulat actus / ipse suos, dat iter vulneris ipse sui*).

El cuarto y último reparto de riquezas se describe en los vv. 233-236 (*ad socium socius cum tanto fenore tendit / et dominos reperit aurea massa duos. / Cor civis cruciat dampnosi spina pudoris; / hinc pudor, hinc dampnum non leve calcar habent*). El caballero se acerca a su socio y, una vez más, el corazón del *civis* es traspasado por una doble afrenta, la vergüenza moral y la pérdida de bienes. Hay que señalar la similitud de la cláusula de este último verso con Ov., *Pont.* IV 2, 36 (*crescit, et inmensum gloria calcar habet*).

Al final de la comedia se encuentra otra invectiva contra el burgués de un carácter especialmente explícito. La trampa de la fiesta preparada por el burgués contra el caballero tampoco ha dado resultado. En efecto, cuando el caballero, animado por la comida y la bebida, iba a delatarse sin querer contando sus aventuras amorosas, es advertido por la mujer. Éste, percatándose de su error, cambia hábilmente su historia y afirma que todo lo que ha dicho hasta ahora no era más que un sueño. Entonces, como se muestra en los vv. 337-340 (*vindicat in civem germane crimina frater; / pugnīs et pedibus vapulat ille miser. / Exilii pacto vitam mendicat inhertis: / exul abit, linquit plurima, pauca vehit*), los hermanos dan crédito a estas palabras y entonces, por calumniar, golpean al *civis* con puñetazos y patadas y lo mandan al exilio sin apenas bienes.

En suma, dentro del género de las comedias elegíacas, *De clericis et rustico* y *Miles gloriosus* son los dos casos donde se critica la figura del ciudadano, oponiéndola a la del campesino y a la del caballero respectivamente. En las dos obras los habitantes de ciudad aparecen caracterizados por su prepotencia, siendo *Miles gloriosus* la que desarrolla con más profundidad esta cuestión.

CONCLUSIONES

Ofrecemos a continuación los resultados más relevantes de la investigación que aquí se ha llevado a cabo. Estas conclusiones finales se ordenan en dos grandes bloques: se muestran las relacionadas con las críticas que las comedias elegíacas dirigen contra el dinero, la avaricia y los ámbitos de poder; y se han añadido también algunas conclusiones acerca de la inclusión de estas críticas dentro del estilo literario de estas obras y con relación a las fuentes empleadas.

Por lo que se refiere a la cuestión de las citadas críticas, los autores de las comedias elegíacas manifiestan en sus versos un gran conocimiento de la poesía clásica latina, especialmente de Ovidio, y en ella van a buscar inspiración para aspectos que van desde las técnicas versificatorias hasta temas y motivos literarios; sin embargo, esta influencia de los clásicos no entra en contradicción con el hecho de que estas obras medievales reflejen numerosos ámbitos de la sociedad en las que fueron escritas. Este reflejo se hace desde una perspectiva satírica, una característica que ya desde la Antigüedad es constitutiva del género de la comedia, más allá del mero entretenimiento del público o lector destinatario. Las comedias elegíacas critican diferentes rasgos del mundo medieval, por lo que, como creemos haber mostrado en este trabajo, son una fuente de primera mano para conocer la sociedad comprendida entre finales del s. XI y el s. XIII, y, en consecuencia, el renacimiento del siglo XII, uno de los ejes más significativos que vertebran la Edad Media. El origen geográfico de estas piezas es múltiple y comprende Alemania, Inglaterra, Italia y especialmente Francia. Esta amplitud tanto en la cronología como en los lugares de procedencia parece apuntar a una gran proliferación de este tipo de obras, de las que sólo se han conservado veintidós, una parte muy pequeña de lo que sería un género bastante difundido.

Las críticas que las comedias elegíacas dirigen contra la sociedad medieval son muy variadas, pero, como se ha podido ver a lo largo de estas páginas, todas ellas están hechas desde un pensamiento que se podría denominar conservador y tradicional, algo que, en

nuestra opinión, debe ser valorado como un nuevo elemento definitorio de este género. Los autores de estas obras se oponen a todo aquello que suponga cambio, ya sea en las costumbres, en el pensamiento o en la ordenación social. Sin embargo, las comedias, salvo raras excepciones, suelen evitar las moralizaciones directas, debido probablemente a las exigencias propias del género. Sí abundan, por el contrario, las parodias de comportamientos, las caricaturas, los ataques e insultos en boca de personajes, etc. Este trabajo se ha centrado en aquellas críticas que mejor pueden ayudar a definir el carácter de las comedias elegíacas, por lo que se han analizado las invectivas al entorno social más directo de los autores que las escribieron: el mundo de las riquezas y de los nobles, del clero, de las nuevas gentes del saber y de la floreciente burguesía, es decir, las críticas al dinero y a los ámbitos del poder.

Como resultado de los análisis aquí expuestos, podemos concluir que las críticas al dinero y a la avaricia que éste conlleva constituyen uno de los rasgos que caracterizan a las comedias elegíacas. Sólo cinco piezas carecen de estas críticas: *De Lombardo et lumaca*, *De clericis et rustico*, *Babio*, *De tribus puellis* y *De tribus sociis*. También es elocuente el dato de que el adjetivo *avarus* se usa en hasta ocho obras. Así, el número de sátiras contra el dinero y la avaricia es muy superior a las dirigidas contra otros desórdenes morales, como, por ejemplo, los provocados por el mal de amor. La explicación puede deberse a que los autores de las comedias elegíacas conciben el dinero como el principal distorsionador del orden social tradicional, del que probablemente ellos se beneficiaban, y una de las mayores causas de corrupción moral. A continuación exponemos las diferentes perspectivas desde las que estos autores critican el dinero y la avaricia, y qué composiciones destacan en cada uno de estos puntos de vista -citadas por orden de frecuencia-.

El poder desmesurado que ha adquirido el dinero se censura especialmente en *Alda*, *Miles gloriosus*, *De uxore cerdonis* y *De nuntio sagaci*. Las riquezas se convierten en sinónimo de honor y de ascenso, alterando el orden de una sociedad basada en una estructura originariamente trifuncional, algo que se critica en *Pamphilus*, *De Paulino et Polla*, *Rapularius II* y *Rapularius I*.

Asimismo las comedias elegíacas quieren denunciar la desordenada ambición de riquezas que caracteriza a la sociedad de la época. Esa avaricia, con las consecuencias desastrosas que genera, aparece reflejada sobre todo en *De more medicorum*, *Rapularius II* y *Rapularius I*, aunque los casos de *Miles gloriosus* y *De uxore cerdonis* también son significativos. La sed de dinero es propia de muchos criados, tal y como se pone de manifiesto en *Aulularia*, pero también en *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria*, *Geta* y *Alda*. La corrupción que el deseo desmedido de riquezas provoca en las alcahuetas queda especialmente patente en *Baucis et Traso* y *Pamphilus*. Otro punto en el que se constata la animadversión de estos autores hacia el dinero, es la descripción del poder que ejerce el lujo en muchos personajes, casi siempre con consecuencias negativas, como se subraya de manera singular en *Miles gloriosus*.

Una mención especial merecen *De more medicorum* 261-346 y *De Paulino et Polla* 109-158, dos largos pasajes en los que se elabora una completa invectiva contra el dinero y la avaricia. Se trata de dos comedias de origen italiano que, como se ha podido ver al analizar esos versos, tienen relaciones muy directas entre ellas, lo que pone de manifiesto el interés y la preocupación por unos mismos temas, en este caso concreto, por los abusos y perversiones que el dinero provoca en la sociedad.

Por otro lado, con el fin de poder valorar adecuadamente la naturaleza de estas obras, hemos analizado las críticas que los autores de estas comedias dirigen contra su entorno social más cercano. En primer lugar hemos examinado su relación con el mundo de la nobleza. Como ha podido verse, los nobles y los valores caballerescos son objeto de frecuentes ataques y parodias por parte de las comedias elegíacas. Llama la atención las críticas contra la alta nobleza, contra los reyes y contra los príncipes, tanto por su número como por lo explícito de las mismas. Este tipo de ataques son especialmente importantes en *Asinarius*, *De Afra et Milone*, *Rapularius I* y *Rapularius II*. Asimismo, el mundo de los caballeros y de las virtudes que éstos encarnan es parodiado de manera abierta sobre todo en *Lidia*, *Miles gloriosus*, *Rapularius I*, *Rapularius II*, *De Paulino et Polla* y *De Lombardo et lumaca*. Como resultado de los datos mostrados en esos apartados se puede concluir que muchos de estos autores mantenían una relación crítica con la nobleza, un mundo al que

probablemente se sentían en la obligación de vigilar y, en caso de que fuera necesario, también de corregir, denunciando en sus versos los abusos que, fiados en su posición social, pudieran cometer.

Un punto significativo es el estudio de las invectivas que las comedias elegíacas efectúan contra los clérigos, puesto que resultan llamativamente menos numerosas que las dirigidas contra los nobles. En efecto, las críticas en esta ocasión se concentran sobre todo en *Rapularius I*, *De uxore cerdonis* y *Rapularius II*, además de algunos versos puntuales de *Babio* -aquellos en los que se alude veladamente a Pedro Abelardo-. Las invectivas van dirigidas fundamentalmente contra los *clerici vagantes* y contra el clero secular, esto es, contra los sacerdotes dependientes del obispo, no contra los monjes, un dato que, de acuerdo con este trabajo, debe ser tenido en cuenta a la hora de valorar correctamente el origen y la mentalidad de los que escribieron estas obras, que tal vez no veían con buenos ojos las consecuencias que conllevaba la proliferación de las nuevas escuelas episcopales o urbanas y, una vez más, eran partidarios de planteamientos más tradicionales y conservadores. Como creemos haber mostrado, la identificación de los protagonistas con clérigos en *De clericis et rustico*, *Babio* y *De tribus sociis* no resiste un estudio profundo de los textos y de su transmisión manuscrita.

Otro ámbito relevante es la relación de las comedias elegíacas con las nuevas clases profesionales. Estos grupos sociales, que se concretaban sobre todo en los juristas y en los médicos, tenían un origen reciente y habían adquirido prestigio e influencia. Los autores de comedias elegíacas, una vez más reacios a los cambios, manifiestan su animadversión hacia estos colectivos. Los ataques a los juristas quedan especialmente patentes en *De Paulino et Polla* y *De Afra et Milone*. El mundo de la medicina, por su parte, es duramente criticado, entre otros casos, en una comedia específica, *De more medicorum*.

En este contexto no resulta extraño que otro nuevo y poderoso colectivo, fruto de los cambios económicos y sociales de la época, como es la burguesía, sea también objeto de numerosas invectivas por parte de estas comedias medievales. Las críticas contra este grupo social abarcan desde la desmesurada ambición de los comerciantes, un rasgo que se

denuncia especialmente en *De mercatore*, hasta la prepotencia del habitante rico de la ciudad, del que se burla la comedia *Miles gloriosus*.

Otros aspectos a destacar dentro de estas conclusiones hacen referencia al estilo literario de las comedias elegíacas en el que se han transmitido estas críticas. En primer lugar, por lo que atañe al uso de las fuentes, hay que decir que, a raíz de los datos aquí expuestos, aunque los que escribieron estas comedias se basan con mucha frecuencia en los autores clásicos, especialmente en Ovidio, sin embargo, para elaborar las críticas al mundo del dinero y de los poderosos, su uso es mucho menor y suele reducirse a algunas *iuncturae*, no tanto por cuestiones de contenido sino de composición. Si por el contrario se analizan, por ejemplo, los versos de temática amorosa, la presencia de Ovidio se multiplica, imitando no sólo ya cuestiones formales sino también de contenido. Este tipo de críticas, es decir, las dirigidas contra el dinero y la avaricia, los nobles, los clérigos, las gentes del saber y la burguesía, no están tan ligadas a las fuentes clásicas y, en ese sentido, tienen el valor de ser más originales, ya que reflejan directamente, aunque no sin las deformaciones propias del género, la sociedad medieval.

Otro punto de especial trascendencia es la utilización que estas comedias hacen de una terminología que podríamos denominar específica. A lo largo de este trabajo se ha analizado el uso del léxico correspondiente a cada campo de estudio. De todas las conclusiones ya expuestas en cada apartado, merece la pena exponer aquí las de mayor importancia.

En la esfera del dinero y la avaricia sobresalen algunas peculiaridades como el hecho de que en muy pocos casos se utilicen los nombres de monedas. Sí aparecen *as*, *denarius*, *quadrans* y *talentum*, pero sólo se usan con una frecuencia significativa el *talentum* en *Aulularia* y el *denarius* en *De Paulino et Polla*. Además, con la excepción de las obras de Vidal de Blois, nunca se mencionan cantidades concretas de dinero, sino que se prefiere hablar de dinero en general o de riquezas, ganancias, etc. Unos datos que llevan a pensar que tal vez los autores de estas comedias eran bien conscientes de que no podían utilizar con justeza los términos latinos propios de las monedas romanas, que en absoluto

podían corresponder a los empleados en su época, de modo que se limitaban a utilizarlos dentro de una tradición cultural sin importarles demasiado las equivalencias monetarias.

Muy distinto es lo que atañe al léxico utilizado en las críticas contra los diferentes ámbitos del poder, que permite concluir que los autores de estas composiciones conocen en profundidad y manejan con singular destreza los términos latinos que hacen referencia a las clases dirigentes de la sociedad medieval. Como se ha podido ver, las comedias elegíacas, desde las más antiguas a las más recientes y con independencia de su zona geográfica de atribución, son un perfecto catálogo de los términos usados en latín medieval para designar, con toda su complejidad y riqueza, el mundo de la nobleza, el clero, las gentes del saber y la burguesía. Especialmente relevante resulta el empleo que los autores de estas comedias hacen de términos pertenecientes al campo jurídico y médico. El uso de este léxico tan especializado resulta muy significativo, sobre todo en unas obras escritas en ritmos dactílicos, pues la inclusión de estos términos, en muchos casos lejanos a la poesía leída y estudiada por estos autores, no debía resultar cómoda.

Además, algunos de los pasajes aquí analizados, como la descripción del lujo del jardín o del tapiz en *Miles gloriosus*, o las largas invectivas de *De more medicorum* o *De Paulino et Polla* contra el dinero y la avaricia, reúnen todas las características de un ejercicio de escuela, en el que los autores tienen la obligación de introducir una serie de elementos y tratar unos aspectos concretos.

Todos estos rasgos, por tanto, deben ser tenidos en cuenta a la hora de valorar correctamente la naturaleza propia de estas obras, que, según creemos haber mostrado, tiene una impronta académica, ligada probablemente al nacimiento de las primeras universidades, aunque, eso sí, desde una perspectiva crítica.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, M. (ed.) (1931): “Mathieu de Vendôme, *Milo*”, en COHEN, G. (dir.), *La “comédie” latine en France au XII^e siècle*, vol. I, Paris, pp. 153-177.
- AGUADÉ NIETO, S. (2002): “El espíritu de la Edad Media”, en ÁLVAREZ PALENZUELA, V. A., *Historia universal de la Edad Media*, Ariel, Barcelona, pp. 363-389.
- ALLEGRI, L. (1998): *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari (1^a ed.: 1988).
- ALVAR EZQUERRA, A. (1994): “Pánfilo y birra: notas etimológicas y lexicográficas”, en SOJO RODRÍGUEZ, F. (dir.), *Studia Philologica varia un honorem Olegario García de la Fuente*, Universidad Europea de Madrid, Madrid, pp. 395-410.
- ALVAR EZQUERRA, A. (1995): “Notas a propósito de la comedia elegíaca medieval y sus personajes”, en *Mito y Personaje. III y IV jornadas de teatro*, Universidad de Burgos, Burgos 1995, pp. 11-31.
- ÁLVAREZ PALENZUELA, V. A. (dir.) (2002): *Historia universal de la Edad Media*, Ariel, Barcelona.
- ALTER, J. V. (1966): *Les origines de la satire anti-bourgeoise. Moyen Age-XVI^e siècle*, Droz, Genève.
- ANDRÉ, J. (1985): *Les noms de plantes dans la Rome antique*, Les Belles Lettres, Paris.
- ARCAZ POZO, J. L. (2005): “La poesía latina en el contexto amoroso de la comedia elegíaca medieval: Catulo y Ovidio en el *De tribus puellis*”, *CFC(L)* 25, pp. 101-110.
- ARENAL LÓPEZ, L. (2001): “Estado de la cuestión de la comedia elegíaca medieval”, *Tempus* 28, pp. 65-75.
- ARENAL LÓPEZ, L. (2005): “El uso de la *descriptio pulchritudinis* en las comedias elegíacas medievales”, en DÍAZ Y DÍAZ, M. C.-DÍAZ DE BUSTAMANTE, J. M. (dirs.), *Poesía Latina Medieval (siglos V-XV). Actas del IV Congreso del “Internationales Mittellateinerkomitee”, Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002*, Sismel, Edizioni del Galuzzo, Firenze, pp. 437-449.
- ARENAL LÓPEZ, L. (2006): “La *militia amoris* en la comedia elegíaca medieval”, en NASCIMENTO, A. A.-ALBERTO, P. F. (dirs.), *Actas do IV Congresso Internacional de*

Latim Medieval Hispânico (Lisboa, 12-15 de Outubro de 2005), Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, pp. 183-189.

-ARENAL LÓPEZ, L. (2012): “Virgilio en la comedia elegíaca medieval”, en LUQUE, J.-RINCÓN, M. D.-VELÁZQUEZ, I. (dirs.), *Dulces Camenae. Poética y Poesía latinas*, Editorial Universidad de Granada, Granada, pp. 365-376.

-ASSMANN, E. (ed.) (1987): *Guntheri poetae Ligurinus en Monumenta Germaniae historica. Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi*, vol. LXIII, Hahnsche Buchhandlung, Hannover.

-AVESANI, R. (1982): “Lombardi e Limache”, *GIF* 13, pp. 3-13.

-BABINI, J. (2000): *Historia de la medicina*, Gedisa, Barcelona 2000 (1ª ed. 1980).

-BALDWIN, J. W. (1971): *The Scholastic Culture of the Middle Ages, 1100-1300*, D. C. Heath and Company, Lexington, Massachusetts.

-BARANDA LETURIO, C. (2004): *La Celestina y el mundo como conflicto*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

-BASCHET, R. (ed.) (1931): “*Miles gloriosus*”, en COHEN, G. (dir.), *La “comédie” latine en France au XII^e siècle*, vol. I, Paris, pp. 179-210.

-BATE, A. K. (ed.) (1976): *Three Latin Comedies*, Toronto.

-BAYLESS, M. (1999): *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*, University of Michigan Press, Michigan (1ª ed.: 1996).

-BELLOMO, M. (1999): *Società e istituzioni dal medioevo agli inizi dell'età moderna*, Il Cigno Galileo Galilei, Roma (1ª ed.: 1976).

-BERTINI, F. (1974): “Il personaggio di Sardana nell’*Aulularia* di Vitale di Blois. Ipotesi sull’origine di un nome”, *Medioevo Romanzo* 1, pp. 365-374.

-BERTINI, F. (dir.) (1976a): *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. I, Università di Genova, Genova.

-BERTINI, F. (ed.) (1976b): “Vitale di Blois, *Aulularia*”, en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. I, Università di Genova, Genova, pp. 17-137.

-BERTINI, F. (dir.) (1980a): *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. II, Università di Genova, Genova.

-BERTINI, F. (dir.) (1980b): *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, Università di Genova, Genova.

- BERTINI, F. (ed.) (1980c): “Vitale di Blois, *Geta*”, en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, Università di Genova, Genova, pp. 139-241.
- BERTINI, F. (dir.) (1983): *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. IV, Università di Genova, Genova.
- BERTINI, F. (dir.) (1986): *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. V, Università di Genova, Genova.
- BERTINI, F. (1987): “Da Menandro e Plauto alla commedia latina del XII secolo”, *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte*, Urbino, pp. 319-333 (reimpr. en BERTINI, F., *Plauto e dintorni*, Roma-Bari, 1997, pp. 125-140).
- BERTINI, F. (1989): “Le ‘commedie elegiache’ del XIII secolo”, en CATANZARO, G.-SANTUCCI, F. (dirs.), *Tredici secoli di elegia latina. Atti del Convegno Internazionale, Assisi, 22-24 aprile 1988*, Assisi, pp. 249-263.
- BERTINI, F. (1992): “Terenzio nel *Geta* e nell’*Alda*”, *Maia* 44, pp. 273-276.
- BERTINI, F. (dir.) (1998a): *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, Università di Genova, Genova.
- BERTINI, F. (ed.) (1998b): “Guglielmo di Blois, *Alda*”, en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, Università di Genova, Genova, pp. 11-109.
- BERTINI, F. (ed.) (1998c): “Iacopo da Benevento, *De uxore cerdonis*”, en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, Università di Genova, Genova, pp. 429-503.
- BERTRÁN ROIGÉ, P. (2002): “Crisis del Imperio Alemán (1190-1280)”, en ÁLVAREZ PALENZUELA, V. A., *Historia universal de la Edad Media*, Ariel, Barcelona, pp. 543-552.
- BIANCHI, D., (1962): “Intorno a Vitale di Blois”, *Atti dell’Accademia Ligure di Scienze e Lettere* 18, pp. 25-59.
- BISANTI, A. (1993): “Mimo Giullaresco e Satira del Villano nel *De Clericis et Rustico*”, en CHIBNALL, M. (dir.), *Anglo-Norman Studies XV. Proceedings of the Battle Conference 1992*, The Boydell Press, Woodbridge, pp. 59-76.
- BLECUA, J. M. (ed.) (1989): Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*, Clásicos Castalia, Madrid.

- BLOCH, M. (2002): *La sociedad feudal*, trad. Ripoll Perelló, E., Akal, Madrid (1ª ed.: *La société féodale*, 2 vols., Éditions Albin Michel, Paris, 1939 y 1940).
- BLUMENTHAL, W. (1976): "Untersuchungen zur Komödie 'Pamphilus'", *MLatJb* 11, pp. 224-311.
- BOLTE, J.-POLÍVKA, G. (1918): *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, vol. III, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig.
- BONACINA, M. (ed.) (1983): "De Lombardo et lumaca", en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. IV, Università di Genova, Genova, pp. 95-135.
- BRIAN SCOTT, A. (1969) (ed.): *Hildeberti Cenomannesis episcopi Carmina minora*, Teubner, Leipzig.
- BRUNHÖLZL, F. (1955): "De more medicorum. Ein parodistisch-satirisches Gedichts des 13. Jahrhunderts", *Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften* 39, pp. 289-315.
- BRUYNE, E. D. (1958): *Estudios de estética medieval*, 3 vols., trad. Armando Suárez, F., Gredos, Madrid (1ª ed.: *Études d'Esthétique médiévale*, De Tempel, Tempelhof, Brugge, 1946).
- BRUYNE, E. D. (1987): *La estética de la Edad Media*, trad. Santos, C., Visor, Madrid (1ª ed.: *L'esthétique du Moyen Age*, Institut Supérieur de Philosophie, Louvain, 1947).
- BUSDRAGHI, P. (ed.) (1976): "De Afra et Milone", en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. I, Università di Genova, Genova, pp. 139-195.
- BUSDRAGHI, P. (ed.) (1980): "De mercatore", en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, Università di Genova, Genova, pp. 305-345.
- CADONI, E. (ed.) (1980a): "Goffredo di Vinsauf, *De tribus sociis*", en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. II, Università di Genova, Genova, pp. 303-349.
- CADONI, E. (ed.) (1980b): "De clericis et rustico", en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. II, Università di Genova, Genova, pp. 351-377.
- CALVO REVILLA, A. M. (ed.) (2008): *Godofredo de Vinsauf, Poetria nova*, Arco Libros, Madrid.
- CAMBIER, G. (1961): *Embricon de Mayence, La vie de Mahomet*, Latomus, Bruxelles.

- CARDELLE DE HARTMANN, C. (2011): "Pedro Alfonso y su *Dialogus*", en MARTÍNEZ GÁZQUEZ, J.-CRUZ DE PALMA, O.-FERRERO HERNÁNDEZ, C. (dirs.), *Estudios de Latín Medieval Hispánico: Actas del V Congreso Internacional de Latín Medieval Hispánico (Barcelona, 7-10 de septiembre de 2009)*, Sismel, Edizioni del Galuzzo, Firenze, pp. 1049-1057.
- CARDELLE DE HARTMANN, C. (2013a): "De Lombardo et lumaca' et la plurivocité du procédé parodique", en BARTUSCHAT, J.-CARDELLE DE HARTMANN, C. (dirs.), *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales. Actes du Colloque International, Zurich, 9-10 décembre 2010*, Sismel, Edizioni del Galuzzo, Firenze, pp. 19-40.
- CARDELLE DE HARTMANN, C. (2013b): "Parodia y sátira en los *Carmina Burana*: CB 44 y CB 125", en BREA, M.-CORRAL DÍAZ, E.-POUSADA CRUZ, M. A. (dirs.), *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 125-146.
- CECCHINI, E. (1985): "A proposito di 'commedie' medioevali: stemmi, problemi testuali, questioni attributive", *Maia* 37, pp. 59-77.
- CHOULANT, J. L. (ed.) (1826): *Aegidii Corbolensis Carmina medica*, Leopoldum Voss, Lipsiae.
- CLARAMUNT RODRÍGUEZ, S. (2000): "La transmisión del saber en las universidades", en IGLESIA DUARTE, J. I. (dir.), *La enseñanza en la Edad Media: X Semana de Estudios Medievales, Nájera, 2 al 6 de agosto de 1999*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, pp. 129-149.
- COBBAN, A. B. (1975): *The Medieval Universities: their Development and Organization*, Methuen & Co Ltd, London.
- COHEN, G. (dir.) (1931): *La "comédie" latine en France au XII^e siècle*, 2 vols., "Les belles-lettres", Paris.
- COOMARASWAMY, A. K. (2001): *Teoría medieval de la belleza*, trad. Serra, E., Medievalia, Barcelona.
- CORDIER, A. (ed.) (1931): "*Pamphilus, Gliscerium et Birria*" en COHEN, G. (dir.), *La "comédie" latine en France au XII^e siècle*, vol. II, Paris, pp. 83-101.

- COUSIN, V. (ed.) (1970): *Petri Abaelardi opera*, 2 vols., Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York (1ª ed.: Paris, 1849 y 1859).
- CREMASCHI, G. (ed.) (1949): *Enrico da Settimello, Elegia*, Istituto Italiano Edizioni Atlas, Bergamo.
- CUGUSI, P. (1991): "Osservazioni sulla 'commedia elegiaca': il *Geta* di Vitale de Blois e il *Babio* (e i modelli classici). Note di lettura", *Lexis* 7-8, pp. 185-228.
- CURTIUS, E. R. (1955): *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., trad. Alatorre, M. F. y Alatorre, A., Fondo de Cultura Económica, Madrid-Mexico D. F. (1ª ed.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, A. Francke, Bern, 1948).
- DAIN, A. (ed.) (1931a): "*Ovidius puellarum (De nuncio sagaci)*", en COHEN, G. (dir.), *La "comédie" latine en France au XII^e siècle*, vol. II, Paris, pp. 103-165.
- DAIN, A. (ed.) (1931b): "*De mercatore*", en COHEN, G. (dir.), *La "comédie" latine en France au XII^e siècle*, vol. II, Paris, pp. 259-278.
- D'ALESSANDRO, T. (1994): "*Mathematicus sive Patricida* di Bernardo Silvestre", en BERTINI, F. (dir.), *Tragedie latine del XII e XIII secolo*, Università di Genova, Genova, pp. 9-159.
- DAREMBERG., CH.-SAGLIO, E. (1969): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, 5 vols., Akademische Druck, Graz (1ª ed.: Paris, 1877-1919).
- DEMPF, A., (1958): *La concepción del mundo en la Edad Media*, trad. Pérez Riesco, J., Gredos, Madrid (1ª ed.: *Die Hauptform mittelalterlicher Weltanschauung*, R. Oldenbourg, München-Berlin, 1925).
- DE RENZI, S. (dir.) (2001): *Collectio Salernitana*, 5 vols., M. D'Auria Editore, Napoli (1ª ed. Filiale-Sebezio, 1852-1859).
- DESSÌ FULGHERI, A. (ed.) (1980): "*Babio*", en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. II, Università di Genova, Genova, pp. 129-301.
- DRONKE, P. (1968): *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2 vols., Oxford University Press, Oxford (1ª ed: 1965 y 1966).
- DRONKE, P. (1979): "A note on *Pamphilus*", *JWI* 42, pp. 225-230.
- DUBY, G. (1983): *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, trad. Firpo, A. R., Argot, Barcelona (1ª ed.: *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Editions Gallimard, Paris, 1978).

- DUBY, G. (1998): *Arte y sociedad en la Edad Media*, Taurus, Madrid 1998 (1ª ed.: *Art et société au Moyen Âge*, Éditions du Seuil, Paris, 1995).
- DU CANGE, CH. et alii (1883-1887): *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, 10 vols, Niort: L. Favre, Paris (1ª ed.: Paris, 1678).
- DÜMMLER, E. (ed.) (1881): *Poetae Latini Aevi Carolini* en *Monumenta Germaniae historica. Poetae Latini Medii Aevi*, vol. I, Weidmannos, Berolini.
- DÜMMLER, E. (ed.) (1884): *Poetae Latini Aevi Carolini* en *Monumenta Germaniae historica. Poetae Latini Medii Aevi*, vol. II, Weidmannos, Berolini.
- ÉVESQUE, E. (ed.) (1931): “*Pamphilus*”, en COHEN, G. (dir.), *La “comédie” latine en France au XII^e siècle*, vol. II, Paris, pp. 167-223.
- FARAL, E. (1913): *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Champion, Paris.
- FARAL, E. (1921): “Le conte de Richeut. Ses rapports avec la tradition latine et quelques traits de son influence”, en VV. AA., *Cinquantenaire de l'École Pratique des Hautes Études*, Paris, pp. 253-270.
- FARAL, E. (1924): “Le fabliau latin au Moyen Âge”, *Romania* 50, pp. 321-385.
- FARAL, E. (1936): “Le manuscrit 511 du ‘Hunterian Museum’. Notes sur le mouvement poétique et l’histoire des études littéraires en France et en Angleterre entre les années 1150 et 1225”, *StudMed*, 9, pp. 29-32.
- FARAL, E. (1982): *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Slatkine-Campion, Genève-Paris (1ª ed.: Champion, Paris, 1924).
- FONTÁN, A.-MOURE CASAS, A. (1987): *Antología de Latín Medieval*, Gredos, Madrid.
- FOSSIER, R. (1996): *La sociedad medieval*, trad. Vivanco J., Crítica, Barcelona (1ª ed.: *La société médiévale*, Armand Colin Éditeur, Paris, 1991).
- FRANCESCHINI, E. (1943): *Bonvicini de Ripa Vita scholastica*, Gregoriana, Padova.
- FRANCESCHINI, E. (1960): *Teatro latino medievale*, Milano.
- GACTO FERNÁNDEZ, E.-ALEJANDRE GARCÍA, J. A.-GARCÍA MARÍN, J. M. (1997): *Manual básico de historia del derecho (temas y antología de textos)*, Laxes, Madrid.

- GANSHOF, F. L. (1985): *El Feudalismo*, trad. Formosa, F., Ariel, Barcelona (1ª ed.: *Qu'est-ce que la féodalité*, Office de Publicité, Bruxelles, 1957).
- GARCÍA-GALLO, A. (1984): *Manual de Historia del Derecho español*, 2 vols., Artes Gráficas y Ediciones, Madrid (1ª ed.: 1959 y 1962).
- GARCÍA JIMÉNEZ, M. E. (1994): *La poesía elegíaca medieval en lengua castellana*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.
- GARCÍA Y GARCÍA, A. (2000): "De las escuelas visigóticas a las bajomedievales. Punto de vista histórico-jurídico", pp. 39-59, en IGLESIA DUARTE, J. I. (dir.), *La enseñanza en la Edad Media: X Semana de Estudios Medievales, Nájera, 2 al 6 de agosto de 1999*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2000.
- GATTI, P. (ed.) (1986): "Rapularius", en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. V, Università di Genova, Genova, pp. 11-79.
- GATTI, P. (ed.) (1998a): "Rapularius II", en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, Università di Genova, Genova, pp. 319-378.
- GATTI, P. (ed.) (1998b): "De more medicorum", en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, Università di Genova, Genova, pp. 379-427.
- GIRARD, M. (ed.) (1931): "Vital de Blois, Aulularia", en COHEN, G. (dir.), *La "comédie" latine en France au XII^e siècle*, vol. I, Paris, pp. 59-106.
- GODMAN, P.-MURRAY, O. (dirs.) (1990): *Latin Poetry and the Classical Tradition: Essays in Medieval and Renaissance Literature*, Clarendon Press, Oxford.
- GRABMANN, M. (1980): *Storia del metodo scolastico*, 2 vols., trad. Candela M.-Buscaglione Candela, P., La Nuova Italia, Firenze (1ª ed.: *Die Geschichte der scholastischen Methode*, 2 vols., Herder, Freiburg, 1909 y 1911).
- GUALANDRI, I.-ORLANDI, G. (eds.) (1998): "<Arnolfo di Orléans>, Lidia", en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, Università di Genova, Genova, pp. 111-318.
- GUILHOU, É. (ed.) (1931): "Vital de Blois, Geta", en COHEN, G. (dir.), *La "comédie" latine en France au XII^e siècle*, vol. I, Paris, pp. 1-57.
- HAGENDAHL, H. (1939): "La 'comédie' latine au XII^e siècle et ses modèles antiques", en DRAGMA Martino P. Nilsson dedicatum. *Acta Instituti Romani Regni Sueciae II*, Lund, pp. 222-255.

- HASKINS, C. H. (1928): "Latin Literature under Frederick II", *Speculum* 3, pp. 129-151.
- HASKINS, C. H. (1955): *The Renaissance of the Twelfth Century*, Meridian Books, New York, (1^a ed. 1927).
- HAURÉAU, B. (ed.) (1880): "Notice sur un manuscrit de la reine Christine, à la bibliothèque du Vatican", *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques* 29, 2, pp. 322-324.
- HÄUSSERL, R. (1968): *Nachträge zu A. Otto Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- HERVIEUX, L. (ed.) (1896): *Eudes de Cheriton et ses dérivés*, en *Les fabulistes latins, depuis le siècle d'Auguste jusque'à la fin du Moyen Âge*, vol. IV, Firmin-Didot, Paris.
- HILKA, A.-SÖDERHJELM, W. (eds.) (1911): *Die Disciplina Clericalis des Petrus Alfonsi*, Heidelberg.
- HUIILLARD-BRÉHOLLES, J. L. A. (ed.) (1852-1861): *Historia diplomatica Friderici Secundi sive constitutiones, privilegia, mandata, instrumenta quae supersunt istius imperatoris et filiorum eius*, 6 vols., Henricus Plon, Paris.
- HUNT, T. (1978): "Chrestien and the *Comediae*", *MS* 40, pp. 120-156.
- IGLESIA DUARTE, J. I. (dir.) (2000): *La enseñanza en la Edad Media: X Semana de Estudios Medievales, Nájera, 2 al 6 de agosto de 1999*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.
- KAEPPELI, T. (1951): "Iacopo da Benevento O. P.", *Archivio italiano per la storia della pietà* 1, pp. 465-479.
- JACQUEMARD-LE SAOS, C. (ed.) (1994): *Querolus (Aulularia). Comédie latine anonyme*, Paris.
- JAHNKE, R. (ed.) (1891): *Comoediae Horatianae tres*, Teubner, Leipzig.
- JANETS, M. (ed.) (1931): "De clericis et rustico", en COHEN, G. (dir.), *La "comédie" latine en France au XII^e siècle*, vol. II, Paris, pp. 243-250.
- LAÍN ENTRALGO, P. (dir.) (1981): *Historia universal de la Medicina*, 7 vols., Salvat, Barcelona (1^a ed.: 1972).
- LACKENBACHER, E. (ed.) (1931): "Lidia", en COHEN, G. (dir.), *La "comédie" latine en France au XII^e siècle*, vol. I, Paris, pp. 211-246.

- LANDI, F. (ed.) (1994): “*De Affra et Flavio*”, en BERTINI, F. (dir.), *Tragedie latine del XII e XIII secolo*, Università di Genova, Genova, pp. 161-269.
- LANGOSCH, K. (ed.) (1929): *Asinarius und Rapularius*, Carl Winter, Heidelberg.
- LANGOSCH, K. (ed.) (1942): *Das “Registrum multorum auctorum” des Hugo von Trimberg*, Emil Ebering, Berlin.
- LAUER, H. H. (1981): “La Medicina en la Edad Media latina desde el año 1200 al 1300”, en LAÍN ENTRALGO, P. (dir.), *Historia universal de la Medicina*, 7 vols., Salvat, Barcelona, 1981, vol. III, pp. 242-261 (1ª ed.: 1972).
- LAYE, H. (ed.) (1931): “*Babio*”, en COHEN, G. (dir.), *La “comédie” latine en France au XII^e siècle*, vol. II, Paris, pp. 1-59.
- LE CLERC, V. (1852): “Matthieu de Vendôme”, *Histoire littéraire de la France* 22, pp. 55-67.
- LE GOFF, J. (1986): *Los intelectuales en la Edad Media*, trad. Bixio, A. L., Gedisa, Barcelona (1ª ed.: *Les intellectuels au Moyen Age*, Sevil, Paris, 1985).
- LE GOFF, J. (2012): *La Edad Media y el dinero. Ensayo de antropología histórica*, trad. M. A. Serrano García, Ediciones Akal, Madrid (1ª ed.: *Le Moyen Âge et l’argent. Essai d’anthropologie historique*, Éditions Perrin, Paris, 2010).
- LENZ, F. W. (1957): “Das pseudo-Ovidische Gedicht *de Lombardo et lumaca*”, *Maia* 9, pp. 204-222.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., (1970): *La originalidad artística de La Celestina*, Eudeba, Buenos Aires (1ª ed.: 1962).
- LORENZO, J. (1994): “Color, luz y belleza en Marciano Capela”, *CFC(L)* 6, pp. 157-175.
- MACKAY, A.-DITCHBURN, D. (dirs.) (1999): *Atlas de Europa medieval*, Cátedra, Madrid (1ª ed.: *Atlas of Medieval Europe*, 1997).
- MANITIUS, M. (1973): *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, vol. III, Verlag C. H. Beck, München (1ª ed. 1931).
- MARCOS CASQUERO, M. A. (2010): *Roma como referencia del mundo medieval*, Universidad de León, León.
- MARI, G. (1902): “*Poetria magistri Johannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica*”, *RomForsch* 13, pp. 883-965.

- MARTORIELLO, A. (1939): “Iacopo da Benevento”, *Archivum Romanicum* 23, pp. 62-78.
- MAURY, P. (ed.) (1931a): “*De tribus puellis*”, en COHEN, G. (dir.), *La “comédie” latine en France au XII^e siècle*, vol. II, Paris, pp. 225-242.
- MAURY, P. (ed.) (1931b): “*De tribus sociis*”, en COHEN, G. (dir.), *La “comédie” latine en France au XII^e siècle*, vol. II, Paris, pp. 251-259.
- MEYER, W. (ed.) (1905): *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik*, vol. I, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.
- MOLINA SÁNCHEZ, M. (1997): “La *Aulularia* de Vital de Blois y el pensamiento filosófico medieval”, *Maia* 49, pp. 425-446.
- MOLINA SÁNCHEZ, M. (ed.) (1999): *Vital de Blois, Aulularia*, Ediciones Clásicas, Madrid.
- MOLINA SÁNCHEZ, M. (2007): “*Plauti per vestigia*. La *auctoritas* plautina en la comedia latina medieval: los ejemplos del anónimo *Querolus sive Aulularia* y de la *Aulularia* de Vital de Blois”, *CFC(L)* 27, 1, pp. 117-133.
- MORALEJO, J. L. (ed.) (1986): *Cancionero de Ripoll. Carmina Rivipullensia*, Bosch, Barcelona.
- MORALEJO, J. L. (1997): “El teatro de la vida: las raíces clásicas de un tema literario” en MAESTRE MAESTRE, J. M.-PASCUAL BAREA, J.-CHARLO BREA, L. (dirs.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, Cádiz, pp. 191-220.
- MORROS MESTRES, B. (2003): “Las propiedades del dinero y del vino en *El libro de buen amor* a la luz de las comedias elegíacas”, *B. Hi.* 1, pp. 19-50.
- MOSETTI CASARETTO, F. (2004): “Il teatro latino medievale (secoli VI-XII)”, en CHIRIANI, G.-MOSETTI CASARETTO, F. (dirs.), *Introduzione al teatro latino*, Milano, pp. 133-172.
- MOURE CASAS, A. M. (1998): “Comedias elegíacas en *La Celestina*”, *CFC(L)* 15, pp. 443-473.
- MOURE CASAS, A. M. (1999): “Aprovechando otros versos: una forma de versificar. (Comentarios sobre aspectos de la métrica del *De nuntio sagaci*)” en LUQUE MORENO,

- J.-DÍAZ Y DÍAZ, P. R. (dirs.), *Estudios de métrica latina*, 2 vols., Universidad de Granada, Granada, vol. II, pp. 705-718.
- MOURE CASAS, A. M. (2008): “Plinio en España: panorama general”, *RELat* 8, pp. 203-237.
- MOUTON, J. (ed.) (1931): “*Baucis et Traso*”, en COHEN, G. (dir.), *La “comédie” latine en France au XII^e siècle*, vol. II, Paris, pp. 61-82.
- MOZLEY, J. H.-RAYMO, R. R. (eds.) (1960): *Nigel de Longchamps, Speculum stultorum*, University of California Press, Berkeley- Los Angeles.
- MUELDENER, G. (ed.) (1885): *Matthaei Vindocinensis Tobias, Sumptibus Dieterichianis*, Gottingae.
- MÜLLENBACH, E. (ed.) (1885): *Comoediae elegiacae*, E. Weber, Bonae.
- MUNARI, F. (1959): “Il ‘*Piramus et Tisbe*’ di Matteo di Vendôme”, *SIFC* 31, pp. 65-78.
- MUNARI, F. (ed.) (1982): *Mathei Vindocinensis opera*, vol. II, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- MUÑOZ GAMERO, C.-ARRIBAS HERNÁEZ, M. L. (eds.) (2011): *Hugo de San Víctor, Didascalicon de studio legendi (El afán por el estudio)*, Biblioteca de Autores Cristianos y Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- MURATORI, L. A. (1740): *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, vol. III, Mediolani.
- MURPHY, J. J. (1986): *La retórica en la Edad Media*, trad. Hirata Vaquera, G., Fondo de cultura económica, México D. F. (1^a ed.: *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, University of California Press, Berkeley, 1974).
- NIERMEYER, J. F. (1976): *Mediae Latinitatis lexicon minus*, Leiden.
- ORLANDI, G. (ed.) (1980): “*Baucis et Traso*”, en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, Università di Genova, Genova, pp. 243-303.
- ORLANDI, G. (1990): “Classical Latin Satire and Medieval Elegiac Comedy”, en GODMAN, P.-MURRAY, O. (dirs.), *Latin Poetry and the Classical Tradition: Essays in Medieval and Renaissance Literature*, Clarendon Press, Oxford, pp. 97-114.
- OTTO, A. (1890): *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Teubner, Leipzig.

- PAESKE, A. (ed.) (1976): *Der "Geta" des Vitalis von Blois, Kritische Ausgabe*, Druck R. J. Hundt, Köln.
- PAGEL, J. L. (ed.) (1892): *Die Chirurgie des Heinrich von Mondeville*, Hirschwald, Berlin.
- PARETO, S. (ed.) (1983): "<Arnolfo di Orléans>, *Miles gloriosus*", en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. IV, Università di Genova, Genova, pp. 11-93.
- PEJENAUTE, F. (1978): "La *militia amoris* en algunas colecciones de poesía latina medieval", *Helmantica* 29, pp. 195-203
- PERNOUD, R. (1973): *Eloísa y Abelardo*, trad. Alonso de Jáuregui, Gl., Espasa Calpe, Madrid (1ª ed.: *Héloïse et Abélard*, Éditions Albin Michel, 1970).
- PERTZ, G. H. (ed.) (1841): *Annales, chronica et historiae aevi Carolini et Saxonici en Monumenta Germaniae historica. Scriptores (in Folio)*, vol. IV, Impensis Bibliopoli Aulici Hahniani, Hannoverae.
- PILLOLLA, M. P. (1992): "Presenze terenziane in Vitale di Blois", *Maia* 44, pp. 277-284.
- PITTALUGA, S. (ed.) (1976): "*De tribus puellis*", en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. I, Università di Genova, Genova, pp. 279-333.
- PITTALUGA, S. (1979): "*De nuncio sagaci e Pamphilus*: studio parallelo", en VV. AA., *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del III Convegno di Studio (Viterbo, 26-28 maggio 1978)*, Centro di Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo, pp. 291-300.
- PITTALUGA, S. (ed.) (1980): "*Pamphilus*", en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, Università di Genova, Genova, pp. 11-137.
- PITTALUGA, S. (1982): "Echi terenziani nel *Pamphilus*", *StudMed* 23, pp. 297-302.
- PITTALUGA, S. (ed.) (1986): "*De Paulino et Polla*", en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. V, Università di Genova, Genova, pp. 81-227.
- PITTALUGA, S. (1993): "Prologhi di commedie medievali e prologhi di commedie umanistiche", *SMed* 24-25, pp. 102-117.
- PITTALUGA, S. (1995): "Ovidio 'ethicus' fra satira e parodia nella commedia latina medioevale", en GALLO, I.-NICASTRI, L. (dirs.), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, Napoli, pp. 209-222.

- PRINZ, O. et alii (1967-2009), *Mittellateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, 4 vols., Verlag C. H. Beck, München.
- RABY, F. J. E. (1967): *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 2 vols., Oxford University Press, Oxford (1ª ed.: 1934).
- RASHDALL, H. (1997): *The Universities of Europe in the Middle Ages*, ed. Powicke, F. M.-Emden, A. B., 3 vols., Oxford University Press, Oxford (1ª ed.: 1895).
- RIZZARDI, S. (ed.) (1983): “*Asinarius*”, en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. IV, Università di Genova, Genova, pp. 137-251.
- RODÓN BINUÉ, E. (1957): *El lenguaje técnico del feudalismo en el siglo XI en Cataluña*, CSIC, Barcelona.
- ROMÁN BRAVO, J. (ed.) (1989-1995): *Plauto, Comedias*, 2 vols., Cátedra, Madrid.
- ROMÁN BRAVO, J. (ed.) (2001): *Terencio, Comedias*, Cátedra, Madrid.
- ROSSETTI, G. (ed.) (1980): “*De nuntio sagaci*”, en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. II, Università di Genova, Genova, pp. 11-125.
- ROY, B. (1974): “Arnulf of Orleans and the Latin ‘Comedy’”, *Speculum* 49, pp. 258-266.
- RUBIO, L.-GONZÁLEZ ROLÁN, T. (eds.) (1977): *Pamphilus*, Bosch, Barcelona.
- SABATÉ CURULL, F. (2002): “Renovación económica y social: el mundo urbano”, en ÁLVAREZ PALENZUELA, V. A., *Historia universal de la Edad Media*, Ariel, Barcelona, pp. 501-526.
- SÁNCHEZ SALOR, E. (1981-1983): “La última poesía latino-profana: su ambiente”, *Estudios clásicos* 25, pp. 111-162.
- SANTIAGO-OTERO, H. (1988): *Fe y cultura en la Edad Media*, CSIC, Madrid.
- SCHÖNBERGER, R. (1997): *La Scolastica medievale. Cenni per una definizione*, trad. Tuninetti, L. F., Vita e Pensiero, Milano (1ª ed.: *Was ist Scholastik?*, Bernward Verlag GmbH, Hildesheim, 1991).
- SAVI, A. (ed.) (1976): “*Pamphilus, Gliscerium et Birria*”, en BERTINI, F. (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. I, Università di Genova, Genova, pp. 197-277.
- SCOTT, A. B. (ed.) (1969): *Hildeberti Cenomanensis episcopi Carmina minora*, Teubner, Leipzig.
- SCOTT, A. B.-MARTIN, F. X. (eds.) (1978): *Giraldus Cambrensis, Expugnatio Hibernica: The Conquest of Ireland*, Royal Irish Academy, Dublin.

- SEILER, F. (ed.) (1882): *Ruodlieb, der älteste Roman des Mittelalters nebst Epigrammen*, Buchhandlung des Waisenhauses, Halle, 1882.
- SEYFFERT, H. (ed.) (1996): *Benzo von Alba, Ad Heinricum IV. imperatorem libri VII* en *Monumenta Germaniae historica. Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi*, vol. LXV, Hahnsche Buchhandlung, Hannover.
- SOTO RÁBANOS, J. M. (2000): “Las escuelas urbanas y el Renacimiento del siglo XII”, en IGLESIA DUARTE, J. I. (dir.), *La enseñanza en la Edad Media: X Semana de Estudios Medievales, Nájera, 2 al 6 de agosto de 1999*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, pp. 207-241.
- SCHIPPERGES, H. (1981): “La Medicina en la Edad Media latina”, en LAÍN ENTRALGO, P. (dir.), *Historia universal de la Medicina*, 7 vols., Salvat, Barcelona, 1981, vol. III, pp. 181-241 (1ª ed.: 1972).
- SHOONER, H. V. (1981): “Les *Bursarii Ovidianorum* de Guillaume d’Orléans”, *MS* 43, pp. 405-424.
- STUBBS, W. (1964): “*Chronica Magistri Rogeri de Hovedene*”, en *Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores LI*, vol. III, pp. 141-147.
- STRECKER, K. (ed.) (1939): *Die lateinischen Dichter des deutschen Mittelalters* en *Monumenta Germaniae historica. Poetae Latini Medii Aevi*, vol. V, fasc. II, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Berlin.
- STRECKER, K. (ed.) (1951): *Die lateinischen Dichter des deutschen Mittelalters* en *Monumenta Germaniae historica. Poetae Latini Medii Aevi*, vol. VI, fasc. I, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Weimar.
- SUCHOMSKI, J. (1975): “*Delectatio*” und “*Utilitas*”. *Ein Beitrage zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur*, Bern-München.
- SUCHOMSKI, J. (1979): “Transformationen des komischen Erbes in der *Nova Comedia*: Komödie oder Satire?”, en VV. AA., *L’eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del III Convegno di Studio (Viterbo, 26-28 maggio 1978)*, Centro di Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo, pp. 111-126.
- SUCHOMSKI, J.-WILLUMAT, M. (1979): *Lateinische ‘Comediae’ des 12. Jahrhunderts*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

- TANDOI, V. (1983): "Qualche nota a Vitale di Blois cultore dei classici", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 13, pp. 217-238.
- TARÍN, L. P. (2008): *Graciano de Bolonia y la literatura latina. La distinción treinta y siete del Decreto*, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, Madrid.
- TRAUBE, L. (ed.) (1896): *Poetae Latini Aevi Carolini* en *Monumenta Germaniae historica. Poetae Latini Medii Aevi*, vol. III, Weidmannos, Berolini.
- THOMPSON, I (1977): "Latin 'Elegiac Comedy' of the Twelfth Century", en RUGGIERS, P. G. (dir.), *Versions of Medieval Comedy*, Norman: University of Oklahoma Press, pp. 51-66.
- VERGER, J. (1973): *Les universités au Moyen Age*, Presses Universitaires de France, Vendôme.
- VERGER, J. (2001): *Gentes del saber en la Europa de finales de la Edad Media*, trad. Garín Sanz de Bremond, T., Editorial Complutense, Madrid (1ª ed.: *Les gens du savoir en Europe à la fin du Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997).
- VINAY, G. (1952): "La commedia latina del secolo XII", *Studi Medievali* 18, pp. 208-271.
- VV. AA. (1989): *L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione: sviluppi di una cultura. Atti della decima Settimana internazionale di studio*, Vita e Pensiero, Milano.
- WALSH, P. G. (2002): *Andreas Capellanus on Love*, Duckworth, London (1ª ed.: 1982).
- WALTER, H. (1979): "De clericis et rustico. Ein Beitrag zum Wortschatz der mittelalterlichen Klosterschule", *MlatJB* 14, pp. 259-264.
- WALTHER, H. (1963-1969): *Proverbia sententiaeque Latinitatis Medii Aevi: Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, 6 vols., Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- WATTENBACH, W. (ed.) (1875): "Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit", *Neue Folge* 22, coll. 343-344.
- WEIJERS, O.-HOLTZ, L. (1997): *L'enseignement des disciplines à la Faculté des arts (Paris et Oxford, XIII^e-XV^e siècles)*, Brepols, Paris-La Haye.
- WERNER, J. (1912): *Lateinische Sprichwörter und Sinnsprüche des Mittelalters*, Carl Winter, Heidelberg.

- WILMOTTE, M. (1922): “Les antécédents latins du Roman Français”, *Mercur de France*, 155, pp. 609-629.
- WINTERFELD, P. (ed.) (1899): *Poetae Latini Aevi Carolini en Monumenta Germaniae historica. Poetae Latini Medii Aevi*, vol. IV, fasc. I, Weidmannos, Berolini.
- WINTZWEILLER, M. (ed.) (1931): “Guillaume de Blois, *Aulularia*”, en COHEN, G. (dir.), *La “comédie” latine en France au XII^e siècle*, vol. I, Paris, pp. 107-151.
- ZARAGOZA, J. R. (1981): “Restos de la Medicina clásica en el Occidente medieval europeo”, en LAÍN ENTRALGO, P. (dir.), *Historia universal de la Medicina*, 7 vols., Salvat, Barcelona, 1981, vol. III, pp. 169-179 (1^a ed.: 1972).

ANEXO: REGISTRO DE TEXTOS ANALIZADOS Y SUS RELACIONES CON OTROS VERSOS DE LAS COMEDIAS ELEGÍACAS⁸³³

II. LA CRÍTICA AL DINERO Y A LA AVARICIA

2. LA CRÍTICA AL DINERO

2.2. La omnipotencia del dinero

-*De nuntio sagaci* 54-61.

-*De nuntio sagaci* 75.

-*De nuntio sagaci* 80-82.

-*De nuntio sagaci* 109-115.

-*Pamphilus* 305-306.

-*Pamphilus* 529.

-*Pamphilus* 535-538.

-*Rapularius II* 351-352.

-*Rapularius I* 393-396.

-*Geta* 371-372.

-*Geta* 377-380:

-378: *Miles gloriosus* 71.

-*Aulularia* 415-418.

-*Aulularia* 508-510.

-*Aulularia* 551-552:

-552: *Babio* 66; *De Afra et Milone* 57 y 61-62; y *De Paulino et Polla* 24.

-*Esse comes*, 550: *De Afra et Milone* 60, 64, 130 y 156; y *De mercatore* 70.

-*Pamphilus, Gliscerium et Birria* 123-126:

-126: *Aulularia* 2 y 711.

-*Pamphilus, Gliscerium et Birria* 187-188.

-*De Afra et Milone* 53-66:

-61-62: *De Lombardo et lumaca* 22.

-*Alda* 211-234.

-218: *De more medicorum* 305 y *De Paulino et Polla* 138.

-*Alda* 239-252.

-*Alda* 255-260.

-258 (contenido): *Alda* 249 y 253.

-*Lidia* 227-228.

⁸³³ A la hora de marcar las relaciones de un verso con otras comedias elegíacas se consigna aquí el lugar donde se ha estudiado esa relación con más profundidad, aunque se haya aludido a ella en varias ocasiones.

- Lidia* 241-242.
- Miles gloriosus* 71-100:
 - 71: *Geta* 378.
 - 72: *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 30.
 - 76: *Babio* 200.
 - 83-84: *Miles gloriosus* 109-110 y 152; *De more medicorum* 309-310; y *De Paulino et Polla* 121.
 - 97-100: *Geta* 63-64.

- Asinarius* 245-250.
- De Paulino et Polla* 555-560.
- De Paulino et Polla* 769-770.
- De uxore cerdonis* 99-101:
 - 99: *Pamphilus* 259.

- De uxore cerdonis* 115.
- De uxore cerdonis* 117.
- De uxore cerdonis* 169-170.
- De uxore cerdonis* 211-214.
- De uxore cerdonis* 217-218.
- De uxore cerdonis* 223-226.
- De uxore cerdonis* 231-232.
- De uxore cerdonis* 235.
- De uxore cerdonis* 249-250.
- De uxore cerdonis* 338-342.

2.3. Dinero, honor y clases sociales

- De nuntio sagaci* 64-65.
- De nuntio sagaci* 88-94.
- De nuntio sagaci* 245-247.
- Pamphilus* 163, 339, 347 y 357.
- Pamphilus* 47-54:
 - 53: *De more medicorum* 302.
- Pamphilus* 71.
- Pamphilus* 81-96:
 - 92: *Rapularius II* 384 y *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 3-4, 6, 159-162, 203-204 y 206.
- Pamphilus* 115-119.
- Pamphilus* 359-362.
- Aulularia* 525-528.
- Pamphilus* 393-400.
- Rapularius II* 5-10.
- 5: *Rapularius I* 5.

- Rapularius I* 5-6.
- Rapularius II* 69-92.
 - 72: *Rapularius I* 88.
 - 73-74: *Rapularius I* 99-100.
- Rapularius I* 82-110
- Rapularius II* 107-108
 - 107: *Rapularius II* 280; *Rapularius I* 175; *Geta* 328; *De more medicorum* 13; 183 y 204; *De Paulino et Polla* 790; y *De uxore cerdonis* 111.
 - 108: *Rapularius I* 122.
- Aulularia* 319.
- Aulularia* 525-528:
 - Pamphilus* 359-362.
- Pamphilus, Gliscerium et Birria* 203-204.
- De Afra et Milone* 11-14.
- De Afra et Milone* 43-48.
- Alda* 162-163.
- De Paulino et Polla* 359-364.
- De Paulino et Polla* 391-404.
- De Paulino et Polla* 547-548
- De Paulino et Polla* 551-552.
- De Paulino et Polla* 887-902.
- 899: *Pamphilus* 349.
- De Paulino et Polla* 927-934.
- De Paulino et Polla* 945-946.

3. LA CRÍTICA A LA AVARICIA

3.2. La ambición desmedida de riquezas

- De nuntio sagaci* 355-359.
 - 355: *De nuntio sagaci* 210; *De Afra et Milone* 243; *Alda* 193-194; y *De tribus puellis* 200.
- Rapularius II* 129-132.
 - 132: *Rapularius I* 168.
- Rapularius I* 167-170.
 - 170: *Geta* 6.
- Rapularius II* 133-156.
 - 133-134: *Rapularius I* 171-172.
 - 136: *Aulularia* 262, *De more medicorum* 216 y *De Paulino et Polla* 151-152.
 - 141: 65 y *Rapularius I* 79 y 139.
 - 152: *Rapularius I* 178.
 - 153 y 155: *Rapularius I* 174.

- Rapularius I* 171-178.
 - 173 y 175: *Lidia* 17 y 19.
- Rapularius II* 159-176.
 - 163-164: *Rapularius I* 187-188.
 - 167: *Rapularius I* 190.
- Rapularius I* 183-208.
 - 186: *De clericis et rustico* 63; *Babio* 434; *Baucis et Traso* 293-294; y *De Paulino et Polla* 156 y 207.
- Rapularius II* 209-214.
 - 209-210: *Rapularius I* 245-246.
 - 211-212: *Rapularius II* 367-368.
 - 213: *Rapularius I* 119.
 - 214: *Rapularius I* 252.
- Rapularius I* 237-252.
 - 238: *Rapularius I* 124 y *Rapularius II* 116.
- Rapularius II* 221-228.
 - 224: *Lidia* 492.
 - 226: *Rapularius I* 256.
 - 227: *Rapularius I* 253 y *Asinarius* 93.
- Rapularius I* 253-256.
- Rapularius II* 233-236.
- Rapularius I* 259-264.
 - 261: *De nuntio sagaci* 200 y *Asinarius* 73.
- Rapularius II* 259-262.
 - 259-260: *Rapularius I* 279-280.
- Rapularius I* 277-280.
- Rapularius II* 267-276.
 - 267: *Rapularius I* 283.
- Rapularius I* 283-284.
- Rapularius II* 287-290.
 - 290: *Rapularius I* 298.
- Rapularius I* 295-298.
- Rapularius II* 291-292.
- Rapularius I* 301-304.
- Rapularius II* 295-298.
 - 297-298: *Rapularius I* 309-310; y *De Paulino et Polla* 979-986 (contenido).
- Rapularius I* 307-312.
- Geta* 11-22.

-*Aulularia* 129-130.

-*Aulularia* 207-216.

-207: *Aulularia* 205 y 574; y *De Afra et Milone* 218.

-*Alda* 247-248.

-*Alda* 303-304.

-*Alda* 309-312.

-*Alda* 316-318.

-317-318: *Geta* 10 y 506; *Aulularia* 792; y *De Afra et Milone* 249.

-*Lidia* 119.

-*Miles gloriosus* 107-112.

-*Miles gloriosus* 141-144: *Pamphilus* 561.

-*Miles gloriosus* 151-152.

-*Miles gloriosus* 169-170.

-*Miles gloriosus* 191-192.

-*Miles gloriosus* 227-232.

-232: *Geta* 151.

-*Miles gloriosus* 309-314.

-*De mercatore* 1-2.

-*De mercatore* 45-46.

-*De mercatore* 63-74:

-72: *Lidia* 412 y *Miles gloriosus* 124.

-74: *Lidia* 280.

-*De more medicorum* 11-12.

-*De more medicorum* 37-48.

-*De more medicorum* 91-112.

-*De more medicorum* 113-122.

-115-116: *Pamphilus* 193-194.

-*De more medicorum* 135.

-*De more medicorum* 141-142.

-*De more medicorum* 151-152.

-*De more medicorum* 153-160.

-*De more medicorum* 206-226.

-214: *Geta* 341.

-*De more medicorum* 235-240.

-*De more medicorum* 241-243.

-*De Paulino et Polla* 203-218.

-*De uxore cerdonis* 261-262.

-*De uxore cerdonis* 263-266.

-*De uxore cerdonis* 361-362.

-*De uxore cerdonis* 395-396.

-*De uxore cerdonis* 403-404.

-*De uxore cerdonis* 411-412.

-*De uxore cerdonis* 431-436.

3.3. La avaricia propia de los criados

-*De nuntio sagaci* 277-285:

-281: *De nuntio sagaci* 86; y *Miles gloriosus* 317.

-282: *De nuntio sagaci* 246; y *De tribus puellis* 143; y *De Paulino et Polla* 266-267.

-*Geta* 367-390:

-378: *Miles gloriosus* 71.

-382: *Geta* 118; *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 110; *Alda* 362 y *De Paulino et Polla* 923.

-385: *Alda* 197 y 269.

-*Aulularia* 1-10.

-10: *Aulularia* 792; *Alda* 8 y 565.

-*Aulularia* 115-126.

-*Aulularia* 189-192.

-*Aulularia* 201-202.

-*Aulularia* 239-242.

-*Aulularia* 245-246:

-246: *Alda* 52-53; *Lidia* 422-423; *Baucis et Traso* 104, 191 y 306; *De tribus puellis* 199-200; y *De more medicorum* 126.

-246: *Aulularia* 456; *Geta* 202 y 299; *Babio* 199-202, 248 y 468-470; *De Afra et Milone* 101-102; *Lidia* 127; y *Miles gloriosus* 101, 129, 177, 198 y 265.

-*Aulularia* 251-254.

-*Aulularia* 257-284.

-*Aulularia* 312-322.

-*Aulularia* 331-334:

-331: *Aulularia* 42-52; *Alda* 170; *Lidia* 157 y 162; *Baucis et Traso* 189-190; y *De Paulino et Polla* 411-412.

-333: *Aulularia* 702, 727-728, 748, 750 y 790; *Babio* 394; *Alda* 405-406; *Lidia* 15; *Baucis et Traso* 105 y 302; *Miles gloriosus* 355; y *De uxore cerdonis* 430.

-*Aulularia* 345-348.

-*Aulularia* 451-454.

-*Aulularia* 481-484.

-*Aulularia* 639-642.

-*Aulularia* 658-664.

-*Aulularia* 675-678.

-Aulularia 701-702:

-708: Aulularia 727; Lidia 373; y De Paulino et Polla 681-682.

-Aulularia 725-740:

-734: Aulularia 672 y Rapularius II 316.

-Aulularia 745-756:

-Aulularia 763-764.

-Aulularia 769-772.

-Aulularia 773-792:

-773-774: Aulularia 789; y De tribus puellis 70.

-777-781: Aulularia 201-202 y 239-240.

-789: Aulularia 773-774; y De tribus puellis 70.

-Pamphilus, Gliscerium et Birria 49-56.

-Pamphilus, Gliscerium et Birria 150-168.

-155: Geta 149.

-161-162: Geta 152.

-Pamphilus, Gliscerium et Birria 201-202.

-Alda 185-186.

-Alda 198-202.

-Alda 262-264.

-Alda 267-271.

-Alda 293-300.

-Alda 321.

-Baucis et Traso 247-250.

-Baucis et Traso 299-302:

-301: Aulularia 274.

3.4. La avaricia propia de las alcahuetas

-Pamphilus 299-304.

-Pamphilus 321-328.

-Pamphilus 523-528.

-Pamphilus 541-542.

-Pamphilus 780.

-Baucis et Traso 1: Baucis et Traso 27-28 y 250; y Aulularia 130.

-Baucis et Traso 27-28.

-Baucis et Traso 59-83:

-73: Babio 137.

-80: De Afra et Milone 34; y De Paulino et Polla 602.

-83: Pamphilus 522; Rapularius II 303; Rapularius I 229; De tribus puellis 147; y De Paulino et Polla 609.

-*Baucis et Traso* 89-94; *Babio* 191-193; y *Lidia* 333-344.

-*Baucis et Traso* 100-102.

-*Baucis et Traso* 247-250.

-*Baucis et Traso* 270.

-*Baucis et Traso* 272-278:

-275: *De nuntio sagaci* 147.

-278: *Pamphilus* 191-192.

-*Baucis et Traso* 288-304.

-*De uxore cerdonis* 66.

-*De uxore cerdonis* 159-162.

-*De uxore cerdonis* 279-282.

3.5. La atracción del lujo

-*Aulularia* 289-304.

-*Aulularia* 351-354.

-*Pamphilus, Gliscerium et Birria* 39-48:

-39: *Babio* 107.

-46-47: *Babio* 139.

-*Miles gloriosus* 13-20.

-*Miles gloriosus* 23-34.

-*Miles gloriosus* 40-48.

-*Miles gloriosus* 55-58.

-*Miles gloriosus* 251-258:

-252: *Geta* 41.

-*Miles gloriosus* 269-282:

-270: *De nuntio sagaci* 39-40 y 57; *De Afra et Milone* 21-22; *Alda* 127-130; *Lidia* 187-188, 200, 209, 237-238, 283-284, 363 y 443; *Miles gloriosus* 67-68; *Asinarius* 197-198 y 277; *De uxore cerdonis* 3-5 y 262.

-272: *De Afra et Milone* 22.

-*Miles gloriosus* 290-306:

-302: *De Afra et Milone* 32.

-303-304: *De more medicorum* 275-282; y *De Paulino et Polla* 115-116.

-*Miles gloriosus* 343-366.

-*Miles gloriosus* 251-258.

-*Miles gloriosus* 269-282.

-*Miles gloriosus* 290-306.

-*Miles gloriosus* 343-364.

4. LAS CRÍTICAS MÁS DESARROLLADAS AL DINERO Y A LA AVARICIA

-*De more medicorum* 261-346 (261-272 / 273-314/ 315-338 / 339-346):

-284: *De Paulino et Polla* 118.

- 287-288: *De Paulino et Polla* 119.
- 291 y 293 (anáfora): *De Paulino et Polla* 141, 142, 143 y 145.
- 315, 319, 321, 323, 325, 327, 329, 331, 333, 335 y 337 (anáfora): *De Paulino et Polla* 133, 135, 137 y 139.
- 321-324:
 - 321: *De Paulino et Polla* 137.
 - 323-324: *De Paulino et Polla* 139-140.
- 333: *De mercatore* (en general).
- De Paulino et Polla* 109-158 (109-126 / 127-158: 127-132, 133-140, 141-158)
- 129: *Geta* 269.
- 142: *Pamphilus* 416.

III. LA CRÍTICA A LOS ÁMBITOS DE PODER

2. LA CRÍTICA A LOS NOBLES

2.2. Reyes y príncipes

- Rapularius II* 45-46.
- Rapularius I* 47-48.
- Rapularius II* 49-56.
- 52: *Rapularius I* 56.
- Rapularius I* 53-68.
- 62: *Asinarius* 153.
- Rapularius II* 97-98.
- 97-98: *Rapularius I* 115-116 y 163.
- Rapularius I* 115-116.
- Rapularius II* 101-104.
- Rapularius II* 107-108.
- Rapularius I* 117-122.
- Rapularius II* 109-116.
- Rapularius I* 123-130.
- 129: *Asinarius* 217.
- Rapularius I* 141-142.
- Rapularius I* 163-164.
- De Afra et Milone* 51-52.
- De Afra et Milone* 73-86:
 - 73: *Lidia* 553.
- De Afra et Milone* 135-140.
- De Afra et Milone* 141-142.
- De Afra et Milone* 149-150.
- De Afra et Milone* 161-162.

-*De Afra et Milone* 163-168:

- 163: *Miles gloriosus* 137-138 y 186-190.
- 166: *De Afra et Milone* 94, *Lidia* 182 y 327.

-*De Afra et Milone* 215-220:

- 218: *Aulularia* 205, 207 y 574.
- 220: *De Paulino et Polla* 638 y 656.

-*De Afra et Milone* 221-236:

- 223: *Geta* 510.

-*De Afra et Milone* 237-246.

-*Asinarius* 21-23:

- 23: *Pamphilus* 419.

-*Asinarius* 31-38.

-*Asinarius* 39-48:

- 47: *Babio* 384 y 455.

-*Asinarius* 69-74.

-*Asinarius* 93-106.

-*Asinarius* 117-122.

-*Asinarius* 169-188.

-*Asinarius* 189-190.

-*Asinarius* 193-195:

- 195: *Geta* 55.

-*Asinarius* 201-212:

- 210: *Pamphilus* 36.

-*Asinarius* 239-241.

-*Asinarius* 245.

-*Asinarius* 253-272:

- 261: *De nuntio sagaci* 120.
- 263: *De nuntio sagaci* 262.

-*Asinarius* 275-276.

-*Asinarius* 287-288.

-*Asinarius* 301-302.

-*Asinarius* 305-306.

-*Asinarius* 341-344.

-*Asinarius* 349-350.

-*De more medicorum* 285-286

-*De more medicorum* 319-320.

-*De Paulino et Polla* 767-768.

-*De Paulino et Polla* 953-964.

2.3. Los caballeros

-*De Lombardo et lumaca* 1.

-*De Lombardo et lumaca* 4-24:

-4: *De tribus puellis* 10.

-8: *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 18.

-9: *De nuntio sagaci* 62 y 321.

-12: *Pamphilus* 628.

-23-24: *Pamphilus* 575, *Rapularius II* 320, *Rapularius I* 342-343 y *De uxore cerdonis* 42.

-*De Lombardo et lumaca* 25-40:

-35-36: *De nuntio sagaci* 291.

-40: *Babio* 125.

-*De Lombardo et lumaca* 41-52.

-*Rapularius II* 71-72.

-*Rapularius I* 87-88.

-*Rapularius I* 95-97.

-*Rapularius II* 129-132.

-*Rapularius I* 167-170.

-*Rapularius II* 133-156.

-*Rapularius I* 171-178.

-*Rapularius II* 159-176.

-*Rapularius I* 185-208.

-*Rapularius II* 209-214.

-*Rapularius I* 237-252.

-*Rapularius II* 221-228.

-*Rapularius I* 253-256.

-*Rapularius II* 233-236.

-*Rapularius I* 259-264.

-*Rapularius II* 259-262.

-*Rapularius I* 277-280.

-*Rapularius II* 267-276.

-*Rapularius I* 283-284.

-*Rapularius II* 287-290.

-*Rapularius I* 295-298.

-*Rapularius II* 291-292.

-*Rapularius I* 301-304.

-*Rapularius II* 295-298.

-*Rapularius I* 307-312.

-*Pamphilus, Gliscerium et Birria* 203-204.

-*Pamphilus, Gliscerium et Birria* 173-180.

-*Lidia* 11-16:

-14: *Geta* 4.

-15-16: *Lidia* 256; y *Aulularia* 738.

-*Lidia* 80.

-*Lidia* 149-150.

-*Lidia* 207-208.

-*Lidia* 253-254.

-*Lidia* 257-258.

-*Lidia* 259-260.

-*Lidia* 265-270.

-*Lidia* 291-296.

-*Lidia* 301-304.

-*Lidia* 305-306.

-*Lidia* 313-314.

-*Lidia* 315-316.

-*Lidia* 317-318.

-*Lidia* 329-330.

-329: *Pamphilus* 375.

-*Lidia* 351-360.

-*Lidia* 361-374.

-*Lidia* 381-386.

-382: *Lidia* 307 y *Geta* 234.

-*Lidia* 397-398.

-*Lidia* 399-404.

-*Lidia* 409-410.

-*Lidia* 413-420.

-*Lidia* 423-424.

-424: *Miles gloriosus* 162.

-*Lidia* 437-438.

-*Lidia* 467-470.

-*Lidia* 483-484.

-*Lidia* 513-518.

-*Lidia* 524-526.

-*Lidia* 527-528.

-*Lidia* 529-532.

-*Lidia* 533-544.

-533-536: *Miles gloriosus* 117-118.

-533: *Geta* 459-460.

-*Lidia* 545-546.

-546: *Alda* 542.

-*Lidia* 547-550.

-*Lidia* 553-554.

-*Lidia* 555-556.

-*Baucis et Traso* 29-30.

-*Baucis et Traso* 109-114.

-*Baucis et Traso* 185-186.

-*Baucis et Traso* 193-194.

-194: *Baucis et Traso* 149, *Geta* 312, *Babio* 347 y *Alda* 315.

-*Baucis et Traso* 201-202.

-*Baucis et Traso* 241-246:

-244: *Geta* 58.

-*Baucis et Traso* 253-254.

-*Miles gloriosus* 13-20.

-*Miles gloriosus* 23-34.

-*Miles gloriosus* 40-48.

-*Miles gloriosus* 101-106.

-*Miles gloriosus* 107-112.

-*Miles gloriosus* 141-144.

-*Miles gloriosus* 150.

-*Miles gloriosus* 151-152.

-*Miles gloriosus* 163.

-*Miles gloriosus* 168.

-*Miles gloriosus* 169-170.

-*Miles gloriosus* 179-180:

-*De Afra et Milone* 123-124 y 145-148.

-*Miles gloriosus* 191-192.

-*Miles gloriosus* 198-199.

-*Miles gloriosus* 225-226.

-*Miles gloriosus* 309-314.

-*Miles gloriosus* 341-342.

-*Miles gloriosus* 343-364.

-*Miles gloriosus* 365-366.

-*De more medicorum* 101-104.

-*De more medicorum* 117-118.

-*De Paulino et Polla* 385-390:

- 385: *Alda* 90, 442 y 476.
- De Paulino et Polla* 607-610:
 - 610: *Pamphilus* 582; y *De Paulino et Polla* 40, 258, 406, 450, 686, 854, 1088 y 1112.
- De Paulino et Polla* 643-650.
- De Paulino et Polla* 653-654.
- De Paulino et Polla* 665-672.
- De Paulino et Polla* 673-678.
- 678: *Lidia* 458.
- De Paulino et Polla* 687-692.
- De Paulino et Polla* 862-866.
- De Paulino et Polla* 953-964.

3. LA CRÍTICA A LOS CLÉRIGOS

3.2. El clero

- De clericis et rustico*.
- Rapularius II* 299-302:
 - 302: *Rapularius I* 318.
- Rapularius I* 315-318.
- Rapularius II* 313.
- Rapularius I* 333-334.
- Rapularius II* 317-320:
 - 320: *De nuntio sagaci* 53; *Pamphilus* 622; *Rapularius I* 342; y *De uxore cerdonis* 42.
- Rapularius I* 336-342.
- Rapularius II* 325-332:
 - 325-328: *Rapularius I* 351-354.
- Rapularius I* 351-358.
- Rapularius II* 340-346:
 - 342: *Rapularius I* 368.
 - 343: *Rapularius I* 371.
 - 346: *Rapularius I* 380.
- Rapularius I* 368-380:
 - 373-374: *Geta* 419, 453 y 525-526.
- Rapularius II* 347-348: *Rapularius I* 381-382.
- 348: *Rapularius I* 382 y *Asinarius* 176.
- Rapularius I* 381-382.
- Rapularius II* 349-354:
 - 349: *Rapularius I* 397.
 - 350: *Rapularius II* 374 y *Rapularius I* 384, 406 y 420.
- Rapularius I* 383-384.

-*Rapularius II* 355-360.

-*Rapularius I* 385-396.

-388: *Rapularius I* 408.

-*Rapularius II* 361-364.

-364: *Rapularius I* 414 y 428.

-*Rapularius I* 397-414.

-*Rapularius II* 365-376:

-370: *Rapularius I* 418.

-371-374: *Rapularius I* 419-421.

-375-376: *Rapularius I* 422-423.

-*Rapularius I* 415-424.

-*Rapularius II* 377-382:

-379: *Rapularius I* 429.

-*Rapularius I* 425-440.

-*Rapularius II* 383-384.

-384: *Rapularius I* 441.

-*Rapularius I* 441-442.

-*Babio*, introducción 8-21.

-*Babio* 441-454 (contenido): *Geta* 409-410 (*Babio* 187) y 457:

-445-453 (contenido): *Geta* 199-205 y *Babio* 349-356.

-445: *Geta* 201 y *Babio* 351.

-*Babio* 471-478.

-476: *Geta* 80.

-*Alda* 223-232.

-*De tribus sociiis*.

-*De more medicorum* 309-310.

-*De more medicorum* 313-318.

-*De more medicorum* 329-330.

-*De Paulino et Polla* 121-122.

-*De Paulino et Polla* 135-136.

-*De Paulino et Polla* 145-146.

-*De Paulino et Polla* 389-390.

-*De Paulino et Polla* 599-600.

-*De Paulino et Polla* 767-768.

-*De uxore cerdonis* 16.

-*De uxore cerdonis* 31-32.

-*De uxore cerdonis* 33-38.

-*De uxore cerdonis* 61-65.

-*De uxore cerdonis* 203-208.

-*De uxore cerdonis* 217-218.

-*De uxore cerdonis* 223-226.

-*De uxore cerdonis* 295-302.

-*De uxore cerdonis* 313-318.

-*De uxore cerdonis* 361-366.

-*De uxore cerdonis* 373-378.

-*De uxore cerdonis* 383-386.

-*De uxore cerdonis* 391-394.

-*De uxore cerdonis* 397-398.

-397: *De Paulino et Polla* 993.

-*De uxore cerdonis* 405-410.

4. LA CRÍTICA A LAS NUEVAS CLASES PROFESIONALES

4.2. Los juristas

-*Pamphilus* 305-306.

-*Pamphilus* 701-716.

-*De Lombardo et lumaca* 51-52.

52: *De more medicorum* 277; y *De Paulino et Polla* 167, 285 y 454.

-*Rapularius I* 61-64.

-*Rapularius II* 71.

-*Rapularius I* 85-86.

-*Aulularia* 119.

-*Aulularia* 515-518 (contenido): *Aulularia* 395-400 y 423-426.

-*Aulularia* 773-776.

-773-774: *Aulularia* 789; y *De tribus puellis* 70.

-*Aulularia* 789-790:

-773-774: *Aulularia* 773-774; y *De tribus puellis* 70.

-*Babio* 262-264:

-264: *Geta* 360.

-*Pamphilus, Gliscerium et Birria* 185-186.

-*De Afra et Milone* 73-86.

[-73: *Lidia* 553]

-*De Afra et Milone* 135-140.

-*De Afra et Milone* 153-154.

-*De Afra et Milone* 163-168.

-*De Afra et Milone* 169-172.

-*De Afra et Milone* 189-192.

-*De Afra et Milone* 193-194.

-*De Afra et Milone* 195-198.
 -*De Afra et Milone* 209-210.
 -*De Afra et Milone* 219-220.
 -220: *De Paulino et Polla* 638 y 656.
 -*De Afra et Milone* 221-236.
 -*De Afra et Milone* 245-246.
 -*Alda* 217-220.
 -*De tribus puellis* 25-28.
 -*De tribus puellis* 63-74.
 -70: *Aulularia* 773-774 y 789.
 -*De more medicorum* 277: *De Lombardo et lumaca* 52; y *De Paulino et Polla* 167, 285 y 454.
 -*De more medicorum* 300.
 -*De more medicorum* 303.
 -*De more medicorum* 305-306.
 -305: *De Paulino et Polla* 138.
 -*De more medicorum* 321-324: *De Paulino et Polla* 137-140.
 -*De Paulino et Polla* 48.
 -*De Paulino et Polla* 113-114.
 -*De Paulino et Polla* 137-140.
 -*De Paulino et Polla* 199-202.
 -*De Paulino et Polla* 241-242.
 -*De Paulino et Polla* 251-255.
 -255: *Alda* 143.
 -*De Paulino et Polla* 263-266.
 -264: *Pamphilus* 606.
 -*De Paulino et Polla* 271-276.
 -*De Paulino et Polla* 285-286.
 -*De Paulino et Polla* 289-290.
 -*De Paulino et Polla* 291-294.
 -293: *De Paulino et Polla* 165 y 179; *Pamphilus* 379 y 591; y *De more medicorum* 75.
 -*De Paulino et Polla* 313.
 -*De Paulino et Polla* 345-348.
 -*De Paulino et Polla* 349-350.
 -*De Paulino et Polla* 369-370.
 -*De Paulino et Polla* 371-372.
 -*De Paulino et Polla* 379-380.
 -*De Paulino et Polla* 411-412.
 -*De Paulino et Polla* 420-423.

-*De Paulino et Polla* 447.
 -*De Paulino et Polla* 454-455.
 -*De Paulino et Polla* 471.
 -*De Paulino et Polla* 511-512.
 -*De Paulino et Polla* 519-538.
 -529: *Aulularia* 532.
 -*De Paulino et Polla* 601-602.
 -*De Paulino et Polla* 609-614.
 -*De Paulino et Polla* 625-626.
 -*De Paulino et Polla* 651-652.
 -*De Paulino et Polla* 657-664.
 -*De Paulino et Polla* 673-678.
 -*De Paulino et Polla* 681-682.
 -*De Paulino et Polla* 716-730.
 -*De Paulino et Polla* 734: *Pamphilus* 110.
 -*De Paulino et Polla* 739-742.
 -*De Paulino et Polla* 931-936.
 -*De Paulino et Polla* 979-994.
 -987: *De tribus puellis* 1.
 -*De Paulino et Polla* 995-1002.
 -*De Paulino et Polla* 1005: *De Paulino et Polla* 340 y *Pamphilus* 474.
 -*De Paulino et Polla* 1013-1020.
 -*De Paulino et Polla* 1039-1048.
 -1043-1060 (contenido): *Geta* 185-208.
 -*De Paulino et Polla* 1049-1058.
 -1052: *Geta* 199.
 -*De Paulino et Polla* 1063-1068.
 -*De Paulino et Polla* 1079-1084.
 -*De Paulino et Polla* 1085-1086.
 -*De Paulino et Polla* 1087-1088.
 -*De Paulino et Polla* 1089-1102.
 -*De Paulino et Polla* 1103-1104.
 -*De Paulino et Polla* 1105-1108.
 -*De Paulino et Polla* 1109-1110.
 -*De Paulino et Polla* 1111-1116.
 -*De Paulino et Polla* 1117-1118.
 -*De Paulino et Polla* 1121-1136.
 -*De Paulino et Polla* 1137-1140.

4.3. Los médicos

-*De nuntio sagaci* 355-359.

-355: *De nuntio sagaci* 210; *De Afra et Milone* 243; *Alda* 193-194; y *De tribus puellis* 200.

-*Aulularia* 123-128.

-*Aulularia* 169-172.

-*Aulularia* 469-470.

-*Babio* 459-460.

-*Pamphilus, Gliscerium et Birria* 61-62.

-*De more medicorum* 7-10.

-*De more medicorum* 11-12.

-*De more medicorum* 13-32.

-*De more medicorum* 35-36.

-*De more medicorum* 37-48.

-*De more medicorum* 49-52.

-*De more medicorum* 59-62.

-*De more medicorum* 65-67.

-*De more medicorum* 68-73.

-*De more medicorum* 75-84.

-*De more medicorum* 91-122.

-*De more medicorum* 135.

-*De more medicorum* 136-138.

-*De more medicorum* 139-142.

-*De more medicorum* 143-148.

-*De more medicorum* 149-152.

-*De more medicorum* 153-160.

-*De more medicorum* 161-164.

-*De more medicorum* 165-176.

-*De more medicorum* 177-188.

-*De more medicorum* 189-190.

-*De more medicorum* 191-194.

-*De more medicorum* 199-200.

-*De more medicorum* 201-202.

-*De more medicorum* 203-206.

-*De more medicorum* 207-226.

-*De more medicorum* 227-228.

-*De more medicorum* 227-228.

-*De more medicorum* 231-234.

-*De more medicorum* 235-240.

- De more medicorum* 241-243
- De more medicorum* 244-250.
- De more medicorum* 251-252.
- De more medicorum* 254-258.
- De more medicorum* 261-272.
- De more medicorum* 229-346.
- De Paulino et Polla* 113-114.

5. LA CRÍTICA A LOS BURGUESES

5.2. Los mercaderes

- Alda* 491-497.
- De mercatore* 1-2.
- De mercatore* 45-46.
- De mercatore* 63-74.
- De tribus sociis* 14-22.
- De tribus sociis (ex recensione codicis Vaticanani Reginensis 344)* 12-20.
- De tribus sociis (ex recensione codicis Vindobonensis 312)* 17-25.
- De more medicorum* 333-334.

5.3. Los ciudadanos

- De clericis et rustico* 33-34.
- De clericis et rustico* 71-72.
- Miles gloriosus* 23-34.
- Miles gloriosus* 40-48.
- Miles gloriosus* 71-100.
- Miles gloriosus* 113-122.
- Miles gloriosus* 137-138.
- Miles gloriosus* 153-154.
- Miles gloriosus* 186-190.
- Miles gloriosus* 193.
- Miles gloriosus* 233-236.
- Miles gloriosus* 337-340.

SUMMARY

Title

Medieval society in Elegiac Comedy: the spheres of power

Introduction

The Elegiac Comedies are a corpus of twenty two works if we accept Bertini's editions. They were written in the XII and XIII centuries, especially in France, but some of them are Italian, English or German. The historical context is, therefore, that of the cultural renaissance of the XII century in these regions of Western Europe.

These works are called comedies given their the plot, and Elegiac because they are written generally in elegiac distichs. The length of the texts varies considerably: *De tribus sociis* has twenty verses in the version in dactylic hexameters and *De Paulino et Polla* has one thousand one hundred and forty verses. The total of the entire corpus is nearly nine thousand verses. These compositions use an educated Latin and many verses are inspired by classical authors, most notably Ovid. Their plots are based on the classics and sometimes popular traditions. There are many uncertainties pertaining to this medieval genre: from problems of authorship and chronology down to the purpose of these works or their possible performance.

Some Elegiac Comedies were widely read such as *Pamphilus* and *Geta*. The survival of the genre can be traced in different European literatures. Their influence may be perceived in writers such as Boccaccio or the Brothers Grimm, and within Hispanic literature, in the *Libro de buen amor* by the Arcipreste de Hita, in some poets of the *Cancionero de Baena* and *La Celestina* by Fernando de Rojas.

Objectives

The objective of this work is to analyse the criticisms that the Elegiac Comedies directed against the spheres of wealth and power. We analyse the satires on money and greed, the nobles, clergy, new men of learning and burgeoning bourgeoisie. This work, therefore, examines the relation -a critical one- that the authors of these comedies have with their immediate social milieu. A fact which can unquestionably help to interpret the complex nature of this medieval genre.

This study is fundamentally philological, centring on Elegiac Comedies. Consequently, each section of the research starts with an analysis of the specific vocabulary used by the authors of these medieval compositions. We also analyse the classical, biblical and medieval sources on which an author has based himself. Furthermore, we have placed special emphasis on identifying possible relations among different Elegiac Comedies.

Results

Firstly we analyse the overall situation of Elegiac Comedy: editions, formal aspects and content, characters and plots, problems of authorship, chronology and location, purpose, possible performance and survival.

The principal material of the research appears in the second and third parts of this work. The second part contains an analysis of the satires on money and greed, that are so prevalent in Elegiac Comedy. Only five comedies lack these satires: *De Lombardo et lumaca*, *De clericis et rustico*, *Babio*, *De tribus puellis* and *De tribus sociis*. We study the criticisms directed against the money's omnipotence (notably *Alda*, *Miles gloriosus*, *De uxore cerdonis* and *De nuntio sagaci*) and the relationships that wealth has to honor and belonging to a particular social class (especially *Pamphilus*, *De Paulino et Polla*, *Rapularius II* and *Rapularius I*). After that, we examine the invectives against: the ambition for wealth in the broadest sense (particularly *De more medicorum*, *Rapularius II*, *Rapularius I*, *Miles gloriosus* y *De uxore cerdonis*), the greed of servants (notably

Aulularia, *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria*, *Geta* and *Alda*), the avarice of the bawds (distinctly *Baucis et Traso* y *Pamphilus*) and against the excessive power which is exercised by the luxury (very especially *Miles gloriosus*). In a separate section we analyse the verses of *De more medicorum* 261-346 and *De Paulino et Polla* 109-158, two satires on money and greed at length, both of Italian origin and closely interrelated.

In the third part we examine the criticisms of the immediate milieu in which the authors composed the Elegiac Comedies. Firstly, we analyse the invectives against nobles, both kings and princes (particularly *Asinarius*, *De Afra et Milone*, *Rapularius I* y *Rapularius II*) as well as against knights (notably *Lidia*, *Miles gloriosus*, *Rapularius I*, *Rapularius II*, *De Paulino et Polla* y *De Lombardo et lumaca*). Then, we study the satires on the clergy (especially *Rapularius I*, *De uxore cerdonis* y *Rapularius II*, together with the verses of *Babio* that contain a veiled reference to Peter Abelard). We try to demonstrate that the identification of the protagonists with clerics in *De clericis et rustico*, *Babio* y *De tribus sociis* does not withstand a thorough analysis of the texts and their manuscript transmission. We then examine the criticisms of the emerging professional classes which enjoyed increasing prestige at this time of cultural renaissance: the jurists (distinctly *De Paulino et Polla* and *De Afra et Milone*) and the physicians (very especially *De more medicorum*). Finally we analyse the satires on the new powerful group, an up and coming bourgeoisie, emerged from the economic and social changes of the period. These criticisms are aired primarily at the merchants (notably *De mercatore*) and the wealthy townsmen (particularly *Miles gloriosus*).

The work ends with a presentation of the final conclusions, an extensive bibliography and a collection of analyzed passages from the Elegiac Comedies, whereby the possible relationships between these verses with those from the same medieval corpus are rendered.

Conclusions

The Elegiac Comedies reflect numerous aspects of the medieval society in which they were written. This reflection is satirical by nature, something that, to a greater or lesser extent, is constitutive of comedy from its very origin. From the expounded data, we may conclude that the nature of criticism which the Elegiac Comedies direct against medieval society stems from a perspective that might be well called conservative and traditional. Their authors criticise everything that involves a change to the trifunctional social order, of which they most probably benefitted.

Money is considered in these medieval compositions to be the main corrupting element of the social order and the cause of many of the moral perversions that exist in the world. The nobles are also a target of numerous satires. Interestingly, in this sense, the criticisms directed against high ranking nobility are striking, both for their frequency as well as for their explicitness. Many of these authors maintained a critical relationship with the nobility, whom they felt obliged to oversee and correct. Criticism of the clergy is less frequent, which can probably be explained by the fact that most of the authors were precisely of this estate. Such attacks are directed mainly against the *clerici vagantes* and against secular clergy, not against the monks, a fact that may be revealing when assessing the origin and the mentality of the authors of these texts. The satires on the new professional classes, jurists and physicians, are also significant. These groups were of recent origin and had gained considerable prestige in a short time. Accordingly, the Elegiac Comedies, which, as we have shown, were generally recalcitrant to social change, would aim frequent criticism against them. Thus, in this context, attacks on the bourgeoisie, a new group at this time of changes, are not surprising.

Other conclusions refer to the literary style of these criticisms. With regard to sources, the influence of Latin poets, and in particular Ovid, is constant in the Elegiac Comedies; however, their presence is significantly less in the attacks on money and the powerful, and may be limited to some *iuncturae*. We should also note that the authors of these compositions dominated specific terminology, as we have shown in the

corresponding study of each section. Furthermore, many of the passages examined in this work have the character of a scholarly exercise, whereby the poet must include a series of specific elements. Such traits lead us to believe that the authors of these comedies belonged to the academic world.

All these aspects have to be considered as essential elements of the Elegiac Comedy genre and must accordingly be taken into account when interpreting the specific nature of these texts.